جامعة قابس
المعهد العالي للفنون والحرف بقابس
سلسلة الفنون 6

الصنائع والحرف الفنية لدى ابن خلدون

نصوص نسّقها وأعدّها للنشر ومهّد لها
د. شاكر لعيبي

تقديم
د. محمد محسن الزارعي

منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس 2006

الصنائع والحرف الفنية

لدى ابن خلدون

دراسات ونصوص

سلسلة فنون

يشرف عليها الأستاذ محمد محسن الزارعي

المعهد العالي للفنون والحرف بقابس

صدر ضمن هذه السلسلة :

- السيميولوجيا وتأويل النص الفني (سبتمبر 2006)
- الفن في زمانه الرقمي (جويلية 2006)
- الهوية والإبداع في الصناعات التقليدية اليوم (ديسمبر 2005)
- مقاربات للصورة (ديسمبر 2004)
- الإبداع الفني والفضاءات التواصلية (ديسمبر 2003)

جامعة قابس

المعهد العالي للفنون والحرف بقابس

سلسلة الفنون 6



الصنائع والحرف الفنية

لدى ابن خلدون

(تتبعه منتخبات من نصوص ابن خلدون في الصنائع والحرف)

نصوص نسّقها وأعدّها للنشر ومهّد لها

د. شاكر لعيبي

تقديم

د. محمد محسن الزارعي

منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس

جمعية فنون الواحة وثقافاتها

2006

اللجنة العلمية:

الأستاذة رشيدة التريكي

الأستاذة سلوى النجار

الأستاذ محمد محسن الزارعي

الأستاذ شاكر لعيبي

تصميم الغلاف وغرافيك : شاكر لعيبي.

الطبعة الأولى 2006

الإيداع القانوني : الثلاثية الرابعة 2006

طبع: مطبعة التسفير الفني 030 432 74

I S B N : 978-9973-61-490-2

نشر هذا الكتاب بالاشتراك مع جمعية فنون الواحة و ثقافاتها.



الصنائع والحرف الفنية

لدى ابن خلدون

وقائع ندوة المائويّة السادسة لوفاة العلامة ابن خلدون:
الصنائع الفنية وتطور العمران لدى ابن خلدون

2006 /09/ 22

قابس- تونس

نظّمها

المعهد العالي للفنون والحرف بقابس

بالاشتراك مع:

- وحدة بحث الجماليات والفن والتناسق البيئي والبحث
- . جمعية فنون الواحة وثقافاتها.
- وحدة بحث الثقافات الفنية والمعارف التقليدية والتكنولوجيا.

المشاركون

سلوى النجار

أستاذ مساعد، المعهد العالي للغات، جامعة قابس، تونس.

شاكر لعيبي

أستاذ مساعد، المعهد العالي للفنون والحرف، جامعة قابس، تونس.

محمد الهادي دحمان

مدرّس باحث، المعهد العالي للفنون والحرف، جامعة قابس، تونس.

محمد بن حمودة

أستاذ مساعد مؤهل، المعهد العالي للفنون والحرف، جامعة صفاقس، تونس.

محمد محسن الزارعي

أستاذ محاضر، مدير المعهد العالي للفنون والحرف، جامعة قابس، تونس.

محمد غوجة

أستاذ مساعد، المعهد العالي للفنون والحرف، جامعة قابس، تونس.

محسن التومي

باحث، المعهد العالي للفنون والحرف، جامعة قابس، تونس.

فهرس

تقديم

د. محمد محسن الزارعي

تمثل نصوص الندوة العلمية والثقافية حول الصنائع والحرف الفنيّة لدى ابن خلدون[1] مناسبة لها أهميتها الخاصة من عدة جوانب :

1- فقد أسهمت في طرح وجهات نظر جديدة أثْرَت، بلا شك، مشهد الاحتفالات بالمائويّة السادسة لوفاة العلامة ابن خلدون. وهي احتفالات أعتقد أن قرار الإذن بإقامتها على مدار سنة 2006 قد قصد أمورا لعلّ أهمّها ما هو متصل بالاحتفال بهذا العلامة المشهور الذي أحيا في النفوس الوعي بالهوية الوطنية.

ومنها ما هو متصل بتخليد هذا العلامة في الذاكرة الوطنية، والاعتبار من شخصية آمنت بالعقل ومارست التفكير طبقا لوجوهه القويمة، شخصية امتدت بعطائها حتى طالت الكلّي أو العالمي، فأغنت الثقافة الوطنية بأن جعلتها تثاقفا بينها وبين الشعوب والأمم الأخرى.

ومنها ما هو متصل ثالثا بالبحث والمعرفة، إيماناً بأن حدوس هذا العلامة وروح مقدمته وثرائها تمتد على مدار الزمن، لأنّه يوجد شيء لم يُقرأ بعد ولم يُكتب بعد في فكر هذا العلامة. فهو قرار يتضمن دعوة إلى القراءة والبحث.

---

[1] ندوة نظمها المعهد العالي للفنون والحرف بقابس وجمعية فنون الواحة وثقافاتها بالإضافة إلى وحدة بحث الثقافات الفنية والمعارف التقليدية والتكنولوجيا،

وهكذا فإن الاحتفال هنا ليس احتفاءً بالوفاة بل بالتواصل وبما يبقى خالدا يستحث الأجيال على البذل والعطاء والبحث.

2- هذه المناسبة، وبناء على ما سبق ذكره، تجذّر الاستمرار في البحث لتعميق الحوار حول شخصيّة ثقافيّة عربيّة أبت أن تدخل متاحف التراث، فظلّت حاضراً، وتمكّنت من تجاوز عتبات الزمن، بما لها من نظر ثاقب، ونبوغ.

لقد ظل ابن خلدون مستمرّ الحضور في ثقافتنا لأنّه أدرك عمق الظاهرة الاجتماعيّة وأبعادها المختلفة، وأضاف الكثير، بل جدّد في معظم المناهج التي نعتمدها اليوم في مقارباتنا الثقافية عامة والاجتماعية والاقتصادية، وقد يكون البعد النقدي المستمَدّ من نظرته العقليّة إلى الظاهرة العمرانيّة، من أهمّ ما أضافه إلى تلك الثقافة.

وقد اتضح ذلك البعد النقدي منذ تصوّره لعلم إنساني وملامسة حدوسه قارة فكريّة جديدة هي علم التاريخ. فلقد أحدث منعرجا في فهم الظواهر عندما فصل في حدّ ذلك العلم بين الظاهر والباطن، حيث يقول: "إذ هو في ظاهره لا يزيد على أخبار عن الأيّام والدول، والسوابق من القرون الأول، تنمو بها الأقوال، وتُضرب فيها الأمثال(...) وتؤدّي لنا شأن الخليقة كيف تقلّبت بها الأحوال(...) وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيقٌ، وعلم بكيفيّات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق." (*المقدّمة* : ص4)، فظاهر التاريخ عنده أخبار، وباطنه نظر وتحقيق. هو ذا المنهج الذي اتبعه ابن خلدون في تفكيره في التاريخ والمجتمع، إنّه المنهج العقلي.

3- إنها مناسبة اكتسبت طرافتها وخصوصيتها من الموضوع الذي اختارته ليكون مجالا للبحث والنقاش. فهو موضوع، لا شك أن مقارباته ستثري مجالات البحث والتكوين المتصلة بتخصصات المعاهد العليا للفنون والحرف، وتبدو أسباب طرحه عديدة منها:

- أن الحديث في الصنائع والحرف الفنية هو تمهيد لحديث آخر سيدور، بلا شك، حول قضايا الفن والجماليّة في فكر ابن خلدون، وهي فيما يبدو لي من القضايا الأساسية التي لم تنل حظّها بعد في "الدراسات الخلدونية" بشكل يدفع إلى الاطمئنان. ويبدو لي بغض النظر عن المذهب الذي يتبناه ابن خلدون، أن عناصر عديدة في كتاب *المقدمة*، وهو النص الأساسي الذي تضمن مجمل أرائه، تدعو الدارس إلى بحث مسائل عديدة، منها ربطه الصناعة بالأمور الحسية، كقوله إنها "ملكة في أمر عملي ويكونه عمليا هو جسماني محسوس"[2]، ومنها ما هو مرتبط بإحكام الصنائع وجودتها ورونقها، ومنها حديثه عن الزينة بوصفها كمالا للعمران، إضافة إلى عناصر أخرى يسهل اكتشافها أثناء التقدم في قراءة نصوص كتاب *المقدمة*.

- إنّ معاني الصنائع والحرف الفنية ذاتها، مازالت تحتاج إلى البحث والكشف. فمن ذلك أن معنى الصناعة شامل وواسع، لا يخصّ الفنون وحدها وإنّما يشمل مجالات عديدة تتصل بالفكر والممارسة التطبيقية، مما يجعل الحديث عن الصناعة لا يقتصر على ما يتصل منها بالحرف الفنية والمهن الأخرى، بل هو حديث شامل لمجمل أنشطة الإنسان. ولكن هل ينبغي أن نميز هنا بين الصنائع أو الصناعات والحرف، باعتبار أن الأولى شاملة لكل نشاط بما فيها النشاط النظري، والثانية تشمل الحرف الفنية والمهن المرتبطة بالمعاش. أعتقد أن هذه النقطة هي بدورها جدالية وتحتاج إلى إثبات.

- إن علاقتنا نحن تاريخيا كعرب بالصنائع ومنها الصنائع الفنية في الموقف الخلدوني تثير عديد الأسئلة التي تحتاج إلى تدقيق، فابن خلدون يتحدّث عن العرب كأهل شعر وأدب وبلاغة، ويعتبرهم أبعد الأمم عن الصنائع، ولاسيما ما اتصل منها بالفنون والحرف الأخرى، وأن معظم الصنائع كانت وافدة. كيف نفهم هذا الموقف الخلدوني، هل نفهمه في إطار النقد الذاتي أم نفهمه كمؤشر على تفاعل حضاري بين الشعوب والثقافات؟

---

[2] ابن خلدون : *المقدمة* : نفس المعطيات السابقة ، ص 443.

- إنّ العلاقة بين ما يمكن تسميته صنائع فنية وتطور العمران تطرح عدة إشكالات نظرية، فالفنون تدخل في الغالب في عداد الترف، والترف هو في وجه من وجوهه إيذان بانحدار العمران. كيف نفهم هذا الموقف؟ ما هو دور الفن أو الصنائع الفنية في تطور العمران، هل توجد وجوه وظيفية للفن في هذا الإطار؟

- فيم تتمثل راهنية فكر ابن خلدون في الإشكالات المطروحة سابقا؟ وما الحاجة إلى تفكيره ومقدمته في مجالات بحثية عديدة ولا سيما المجال الفني والجمالي؟

نعتقد أنّ تلك الإشكالات تحتاج إلى نظر، وقد لقيت، بلا شك، حظها من الاهتمام والدرس ضمن مختلف نصوص هذه الندوة. ولا شك أيضا أن نشر تلك النصوص سيثري الدراسات الخلدونية وسيمثل لطلبة الفنون والباحثين مرجعا أساسيا للاستفادة سواء من ناحية التكوين في مجال الثقافية العربية والوطنية والتشبع بالمصطلح العربي الفني، أو من ناحية بناء فرضيات ومشاريع بحث واعدة.

تمهيد

شاكر لعيبي

بمناسبة المئوية السادسة لوفاة العلامة ابن خلدون، أحَسْنَ المعهد العالي للفنون والحرف بقابس باختيار موضوع "الصنائع الفنية وتطور العمران لدى ابن خلدون" التي انعقدت في حرم المعهد يوم 22 سبتمبر 2006، لسببٍ لا يخفى على قارئ متفحّص: التصاقُ مهامٍ وبرامج معهدٍ وطنيٍّ عالٍ مشغولٍ، مثله، بالحرفة الفنية وتجربتها الجمالية في الماضي والحاضر. ثمة ضرورةٌ، لا بدّ أن منظّميْ الندوة قد استشعروها، بإعادةِ فحصٍ ودراسةِ رجلٍ كرّس جهداً نظرياً كبيراً في تحليل وقراءة الحِرَف والصنائع والعلوم.

إن القراءات التي يتضمنها الكتاب الحالي تنحني، للمرة الأولى في تقديرنا، على موضوعة واحدةٍ محدّدةٍ في الفكر الخلدونيّ: الحرف الفنية والصنائع. هذا أمرٌ جديدٌ تقريباً يلقي الضوءَ بطريقةٍ منهجيةٍ شديدة السطوع على حقل مخصوص من الحقول الكثيرة التي مرّ عليها العلامة في سياق مشروعه الفكري في نهاية القرن الرابع عشر الميلادي، وهو قرن يترافق، ويا للمفارقة التاريخية، مع بداية عصر النهضة الأوربي.

القراءات والتأملات والسجالات التي قدّمتها الندوةُ تجتهد في تقليب فكرة (الصنائع) و(الحرفة الفنية) من وجهاتِ نظرٍ متباينة. ولعلّ انشغالات ابن خلدون بالحرف والصنائع الفنية، على وجه التخصيص، قد عُولجتْ، في الكتابات العربية والغربية الوفيرة السابقة، ونُظر إليها ضمن كلية المشروع النظري الخلدوني، وليس ضمن ملامحها وسماتها وخصوصياتها الأكيدة التي انهمكت بها ندوة قابس.

يتوجّب وضع ما نطلق عليه (عقلانية) ابن خلدون في الميزان التاريخي، ومن الضروري تقعيد –أو تنزيل كما نقول في تونس– مفهومه للعمران في شرطٍ موضوعي محدّد القسمات، ومن اللازم رؤية اتساع مديات نظر العلامة الذي يقدّم، في حقيقة الأمر، نظريةً تتعلق بمفهوم الدولة والحضارة بالمطلق، وليس في ظرفٍ أو زمانٍ أو مكانٍ محددات. مفهومُهُ أو نظريتُه ترقى إلى مستوى النظريات الاجتماعية التي توسِّع حقلَ عملها إلى أبعد مدى تجريديّ ممكن. هذا التوسيع هو ما يضفي على ابن خلدون هالة المفكّر والعلامة والمنظّر، وما يمنحه مجداً يعترف له به الجميع منذ إعادة اكتشاف مقدمته، وتبجيلها أوربياً، بصفتها ريادةً في علم الاجتماع.

إن الدراسات التي يتضمنها الكتاب الذي نمهّد له تفعل بشكل جليّ أمرين اثنين وإنْ بدرجات متفاوتة:

أولا: إنها ترى إلى الأثر الجليل للفكر الخلدونيّ، المنشقّ عن شريحة أساسية من الفكر المحايث له، لكن المتطابق بنقاطٍ جوهريةٍ مع تاريخ الفكر العقلاني. وفي هذا السياق تُقرأ مداخلة الأستاذة سلوى النجار التي تستعين بالحذق المنهجي والمعرفي في إضاءة الموضوع، ووضعها اليد على الجانب الاحترافي في (صناعة) تأليف الكلام.

ثانياً: إن المداخلات تشدّد مثلما فعلت قراءة الأستاذ محمد بن حمودة وغيره على أن ابن خلدون لا يُقرأ بإسقاطاتٍ مُعَاصِرَةٍ، خاصة وأن المفكّر لم يستلهم، مثل عقلانيي زمانه، الفكر الإغريقي مرجعاً على ما قالَ الباحث، بل خالقاً لنفسه مرجعياتٍ غير معهودة يقع جزءٌ منها في التأمل التاريخي الطويل واستخلاص النتائج منه على ما يقول هو بعبارات أخرى.

نقول إن فكرَه لا يؤوَّل إلا في نطاق ما تسمح به أفكاره، هو نفسه، ما عدا ذلك فإن أي قراءةٍ أخرى سوف تحسب ابن خلدون ناطقاً باسم وعيها، وسوف تنطق عن هوى لأنها ستقدّم تفسيراتٍ لعلها لم تطرأ على بال العلامة من قريبٍ أو بعيد. ومن هنا لا نظن أن سلفيّةً من السلفياتِ التي عرفها تاريخنا القديم والمعاصر قد تحمّستْ لابن خلدون رغم تديُّنه العالي وإيمانه ببعض ما كان ينقده هو نفسه مثل الخرافات وعلوم

السحر وما إلى ذلك. كان ابن خلدون جدلياً يمشي على يديه كما كان يقول ماركس عن جدلية هيجل التي حسبها انغماراً بما هو مثاليّ. ابن خلدون يقدم إذن مفارقة تشابه الديالكتيك الهيجلي الذي لم يستطع أن ينسجم للنهاية مع حقيقة جدل العالم الموضوعيّ. هذه الأخيرة بشكلها الجنينيّ لم ينفك ابن خلدون يطالب بها، لكن من شرفةٍ مزخرفة بالمثال الأعلى l'Idéal السابق على الوجود، المستحيل في بعض الحالات.

ازدهار الحرفة هو تجلٍ من تجليات العمران. هذا هو الدرس الأول والأساسي الذي سعى ابن خلدون لتثبيته في وجدان معاصريه، ولا بدّ أن الأمر كان شاقاً عندما كان يطبِّق فكرةَ (العمل الاحترافيّ) على ممارساتٍ مثل فن الخط وإعادة تقييمه بصفته (حرفةً) من الحرف، وليس موهبة مثلاً (وهو ما أشارتْ إليه محاضرة الأستاذ محمد دحمان) أو ممارسة شكلية لصيقة بالمقدّس الدينيّ، أو إلحاحه على اعتبار التعليم - و(تعليم الصبيان) خاصةً- حرفة أخرى بكل معاني الكلمة، لها أصولها وقواعدها (وهو ما عالجه الباحث محسن التومي عَرَضَاً وليته طوّرَ ونشر تلك الفكرة الخلدونية عينها). وفي ذلك نرى إلى المسافة الكبيرة التي تفصل الرجل عن الكثير من معاصريه، في كتاباتهم التي نعرفها، ونرى إلى خصوبة فكره الذي يمكن أن يُوْصَفَ، بحذرٍ منهجيّ، بالطليعية.

الكتاب الحالي ينشر المداخلات التي قيلتْ في تلك الندوة لكن بشكلها الموسّع الذي لم تسمح به الأوقات المكرَّسة للسادة المتدخلين. وهنا تكون مداخلة الأستاذ محمد محسن الزارعي التي تحاول إقامةَ تصنيفٍ عام للحرف جديرة بالفحص، لأنها وإن مرّتْ على ابن خلدون في إطار ذاك التصنيف، فإنها تقيم مقاربةً مفيدةً في التعريف بدرجة دقة التصنيفات الخلدونية وتضعها في سياق آخر.

لا يتوجب إسقاط فكرنا المعاصر إذن ويكون من الإتيقي éthique قراءةَ الرجل انطلاقاً مما يقول نصّه فحسب، الأمر الذي لن يمنع الباحثين من اختبار أطروحاتهم الشخصية بشأن النصّ الخلدونيّ (كما في مداخلات النجّار وبن حمودة ومحمد غوجة

وغيرهم). ولن يمنع الآخرين من تقديم قراءاتٍ وصفيةٍ، محايدةٍ وحَذِرةٍ كما فعل دحمان، أو تقديم قراءات توفيقية بين القراءات كلها كما فعل التومي.

يعتقد باحثٌ متداخلٌ في ندوة المعهد العالي للفنون والحرف بقابس أن استبعاد خطر الإسقاط على الفكر الخلدوني لا يمنع من رؤية أن العلامة يقدّم، في حقيقة الأمر، نوعاً من (مدينةٍ فاضلةٍ)، لا يستبعد أحداً منها سوى النساء. ها هنا قد نقع على ضرورة حذرٍ آخر من نمطٍ أشدّ تيقظاً عند قراءة ابن خلدون، وتقديم ما يستحق التقديم من فكرِه وتقليب ما يستحق التقليب.

ثالثاً: أن جميع مداخلات الندوة قد احتفلتْ بالرجل بما يليق بجلاله ومجده، لكنها ردّتْ ما يمكن ردّه في فكره، بل نقده صراحة إذا تطلب الأمر. وفي ذلك كله ثمة تقديرٌ عالٍ لمفكّر متعدد المستويات ومجتهداً كبيراً ندر مثله. ثمة، مثلما تبرهن الدراسات المنشورة في الكتاب الحالي، مسعى جديّ للتعاطي مع الفكر الخلدونيّ فيما يخص (الحرفة الفنية) والصنائع عموماً. وهنا قد تقع الإضافة الحقيقة لندوة قابس: إنها بقدر ما تلتزم برؤية أهمية الفكر الخلدوني فإنها لا تغضّ البصر عن الوعي النقديّ المعاصر ومتطلباته المعرفية.

لقد اجتهد ابن خلدون اجتهاداً ما زال الباحثون يطاردون معانيه، ولعل خطوة المعهد العالي للفنون والحرف بقابس بتنظيم وطباعة أعمال الندوة في سلسلتها الفنية، تقع في إطار تلك المطاردة المعرفية إثرَ عقلٍ كبيرٍ بقي فاعلاً رغم مضي ستمائة عام على غيابه الجسديّ.

تلازم العمل والعلم في الصنائع لدى ابن خلدون [3]

سلوى النجّار

1. مفهوم الصناعة:

أ- العلمُ أصل مؤسس للصنائع:

يستهلّ ابن خلدون حديثه في الصناعة بفصل (هو الفصل السادس عشر[4]) لعلّه مفتاح القارئ في فهم هذا المصطلح، وما يعنيه من مفهوم وما يشمله من مجال. كيف لا وهو فصل في حدّ الصناعة وتعريف ماهيتها.

وفاتحة هذا الفصل عنوان ذو دلالات كبرى: "في أنّ الصنائع لا بدّ لها من العلم"، فورود لفظ الصناعة في صيغة الجمع "الصنائع" دالّ على التعميم دون التخصيص، إذ هو لا يستثني صناعة دون أخرى، وقوله "لا بد لها" فيه من الحصر والإلزام ما يفيد بأنّ القسم الأوّل من الكلام لا يوجد إلاّ بوجود الثاني، أي العلم. فالعلم، حينئذ، يصبح شرطاً ضروريّا تقتضيه الصنائع في الأصل، فيكفل وجودها، ويعني أنّ الصناعة .أيّا كان نوعها، هي فعل مسبوق بعلم ونظر، فالعلم وهو الشطر المتمّم لمعنى الصناعة، وهو "الاعتقاد الجازم المطابق للواقع... وهو حصول صورة الشيء في العقل... وهو إدراك على ما هو به...وهو صفة راسخة يدرك بها الكليات

---

[3] هذا المقال هو صيغة منقحة للنص الذي ورد في كتاب: *الهوية والإبداع في الصناعات التقليدية اليوم*، منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، ديسمبر 2004.

[4] المصدر السابق.

والجزئيّات... والعلم وصول النفس إلى معنى الشيء وقيل عبارة عن إضافة مخصوصة بين العاقل والمعقول."[5] فلا يكون من الإنسان صناعة إلاّ بحصول صورة الشيء في العقل، وتكون تلك الصفة راسخة غير زائلة.

ولا بدّ في هذا الباب من أن يستحضر القارئ لمصطلح "العلم" مصطلحا آخر من الاشتقاق ذاته ولكنّه لا يجري مجراه في الدلالة، وهو لفظ التعلّم، فابن خلدون لم يشترط التعلّم في حصول الصنائع وإنّما اشترط العلم، لما في لفظ العلم من دلالة على المباشرة وعدم التعدية وهو ما لا نلمسه في لفظ التعلّم، ثمّ إنّ المتعلّم يصبح عالما بعلم لم يكن فيه، وهو معنى أكّده ابن جنّي حينما بيّن أنّه "لمّا كان العلم قد يكون الوصف به بعد المزاولة له وطول الملابسة صار كأنّه غريزة، ولم يكن على أوّل دخوله فيه، ولو كان كذلك لكان متعلّما لا عالما"[6]، وهذا في الصنائع ذو أهمّية بالغة، إذ لا شكّ ومنذ الأصل في التعريف، أنّ الصناعة فعل صادر عن علم.

وتلك القراءة الأولى لعنوان الفصل السادس عشر يدعمها ما جاء في كلام ابن خلدون تعريفا لماهية الصناعة التي "هي ملكة في أمر عمليّ فكريّ"[7] وقبل البحث في مفهوم الملكة، وقد تولّى ابن خلدون شرحها بنفسه، يشدّنا ذلك الوصل في التعبير بين العمليّ والفكريّ في وصف "الأمر"، وذلك "الأمر" هو فعل الصناعة، فهو لا عمليّ بحت ولا فكريّ بحت وإنّما هو عمليّ فكريّ وليس التقديم والتأخير في اللفظين دالاّ على تمييز، وإنّما هي علاقة جدليّة، فالعمليّ مرشّح بالفكر نابع منه وملتزم بتوجيهه، والفكريّ بدوره في حاجة إلى العمليّ حتّى يظهر للوجود ويخرج من طوق المعنى الخالد في النفس.

ويشرح ابن خلدون معنى أن تكون الصناعة أمرا عمليّا "وبكونه عمليّا هو جسمانيّ محسوس والأحوال الجسمانيّة المحسوسة فنقلها بالمباشرة أوعب لها وأكمل

---

[5] علي بن محمّد الجرجاني: *كتاب التعريفات*، مكتبة لبنان، بيروت، 1990، ص 120- 121

[6] ابن منظور: *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، 1990، مادة: علم، ج12، ص417.

[7] ابن خلدون: *المقدّمة*، دار الجيل، بيروت، (د.ت) ص443

لأنّ المباشرة في الأحوال الجسمانيّة المحسوسة أتمّ فائدة". والجسماني هو الشيء الحالّ في الجسم، وبذلك تكون الصناعة ذات صلة بالموجودات أو المحسوسات وليس بالمعاني، وهو ما يبرر حديثه عن الأحوال الجسمانيّة لأنّ الأحوال تأتي من الوجود ذاته.

ب- الصناعة ملكة:

أمّا كون الصناعة *ملكة*، فذلك يعني أنّها من قبيل الراسخ من الصفات، وهو ما تبيّن في تعريف العلم ذاته، وفي كون الصناعة لا تكون إلاّ عن علم. والملكة "صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرّره مرّة بعد أخرى حتى ترسخ صورته وعلى نسبة الأصل تكون الملكة."[8] ومفهوم الملكة لدى ابن خلدون مستمدّ من المتعارف عليه لدى العرب من تعريف الملكة، ودليلنا في ذلك ما نجده لدى علي بن محمّد الجرجاني عندما يعرّف الملكة بأنّها "صفة راسخة في النفس"[9] وهو التعبير الذي نجده لدى ابن خلدون تماما، ويذهب الجرجاني إلى أنّ الملكة هي حصول هيأة للنفس"بسبب فعل من الأفعال ويقال لتلك الهيأة كيفيّة نفسانيّة وتسمّى حالة ما دامت سريعة الزوال فإذا تكررت ومارست النفس لها حتّى ترتسخ تلك الكيفيّة فيها وصارت بطيئة الزوال فتصير ملكة وبالقياس إلى ذلك الفعل عادة وخلقا."[10] فالملكة إذن هي صفة ثابتة في النفس وإن كانت في أوّل الأمر حالة زائلة، ولعلّها نابعة من الاستعداد الذي تحدّث عنه أرسطو في تعريفه للفنّ. ولّما كانت الملكات كلّها جسمانيّة، متصلة بالمحسوسات، عُدّت ممّا يكتسبه الإنسان وكانت الحاجة إلى التعليم ملحّة.

وعلى ذلك يكون مصطلح الصناعة لدى ابن خلدون صادرا عن ثقافة أهل عصره وثقافة من سبقهم، ثقافة اصطلحت على تسمية الفنّ صناعة. هي تلك الثقافة

---

[8] المصدر السابق.

[9] *التعريفات*: ص237

[10] المصدر السّابق: ص237

التي شربت من معين الفلسفة الإغريقيّة واستوعبت مكنوناتها عن طريق الترجمة أساسا، فنحتت منها وأضافت إليها من سماتها.

2. مراتب الصناعات:

في العصر الوسيط وعصر النهضة الأوروبيّة أُطلق على الفنّ تسميات كأنّما القصد منها إحداث مراتب بين ضروب الفنّ. فوُصف الشعر والفصاحة والموسيقى والتصوير والنحت والهندسة والنقش بالفنون الحرّة (Arts libéraux) ثمّ عُدِل عن المصطلح في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى الفنون الجميلة (Beaux arts) حتى أُنسي ذكره في القرن التاسع عشر.

والمصطلحان مع اختلاف بعديهما الزمني يتفقان في الدلالة على أنّ الغاية الإبداعيّة في هذه الفنون هي جماليّة بحتة، فهي إذن نشاط إبداعيّ لا تبرّره المنفعة، وعُدّ ذلك ممّا يرفع من مراتب الأثر الجماليّة والفنيّة. وفي مقابل هذه الفنون، وبالقياس إليها، أطلقت تسمية الفنون الصغرى (Arts mineurs) على كلّ فنّ كانت الغاية النفعيّة أصلا له، ومقصودا إليها، مثل صناعة البلور والفخار، والحدادة والنجارة... وكانت تلك التسمية مرشّحة له ليقوم في مرتبة أدنى حتى وإن لم تنتف صبغة الجمال فيه. مثل هذه المفاهيم قد تعكس فكرا اجتماعيّا طبقيّا وقع نقده منذ نهاية القرن التاسع عشر لتنوب تسمية الفنون التطبيقيّة الفنون الصغرى.

أ- البسيط والمركب من الصنائع:

هذا التقلّب في التسمية والوصف والرفع من مقام فنّ على حساب آخر لا نجد له أثرا في *المقدّمة*، لأنّ ابن خلدون إذ يتحدّث في مراتب الصنائع، يصنّفها حسب درجة تركيبها، يقول: "ثمّ إنّ الصنائع منها *البسيط* ومنها *المركب*"[11]. والبسيط من

[11] *المقدّمة*: ص443.

الصنائع عنده "هو الذي يختصّ بالضروريات والمركب هو الذي يكون للكماليات"[12] فالمعيار إذن اجتماعيّ ولكنه يعكس حاجة المجتمع وتطوّرها، فما دعت إليه حاجة المجتمع وكان ضروريّا كان بسيطا، وما عدّ مطلبا كماليّا كان مركّبا.

ولم يستمدّ ابن خلدون وصف أحد أقسام الصنائع بالبساطة والآخر بالتركيب بالنظر إلى الموضوع المنجز في حدّ ذاته، وإنّما بالنظر إلى كيفيّة الإنجاز وما تقتضيه تلك الكيفيّة من علم، لذلك كان "المتقدّم منها في التعليم هو البسيط لبساطته أوّلا ولأنّه مختصّ بالضروريّ الذي تتوفّر فيه الدواعي على نقله فيكون سابقا في التعليم. ويكون تعليمه ناقصا ولا يزال الفكر يخرج أصنافها ومركباتها من القوّة إلى الفعل بالاستنباط شيئا فشيئا على التدريج حتى تكمل."[13] ولا يخفى علينا في هذا المقطع مدى تعويل الصنائع على النظر، إذ أنّ الصناعة لدى ابن خلدون تبدأ ناقصة، وبعمل الفكر وحده والاستنباط، تخرج المواضيع من حيّز المعنى إلى حيّز الوجود، بل وتصير حدّ الكمال.

ب- حاجة البسيط من الصنائع إلى الزمن لتحقيق الاكتمال:

وليس الفكر وحده شرطا في اكتمال الصنائع، وإنّما لتراوح الزمن دور أساسيّ، وهو ما يبيّنه قول ابن خلدون: "ولا يحصل ذلك دفعة واحدة وإنّما في أزمان وأجيال إذ خروج الأشياء من القوّة إلى الفعل لا يكون دفعة ولاسيما في الأمور الصناعيّة فلا بدّ له إذن من زمان، ولهذا تجد الصنائع في الأمصار الصغيرة ناقصة ولا يوجد منها إلاّ البسيط، فإذا تزايدت حضارتها ودعت أمور الترف فيها إلى استعمال الصنائع خرجت من القوّة إلى الفعل."[14] ولئن كان حديثه في حاجة الكمال إلى فكر

---

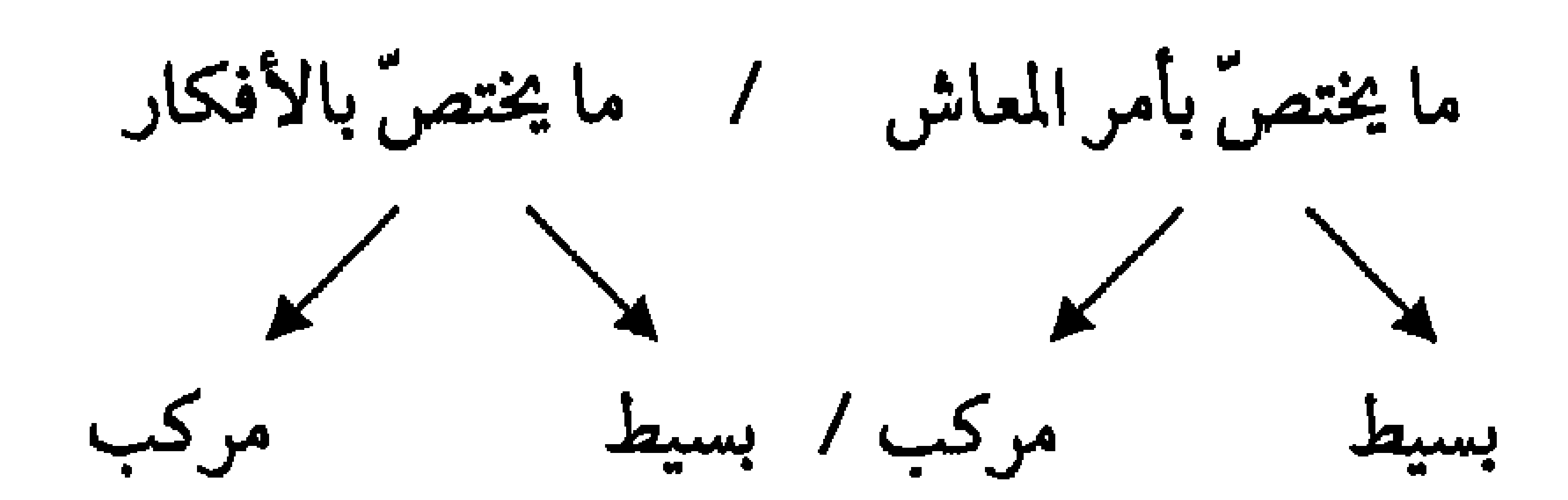
[12] المصدر السابق.

[13] المصدر السابق.

[14] المصدر السابق.

ينظر، وزمن يختبر بيّنا جليّا، فإنّ تحديده بمثل هذا الوضوح يضفي على المعنى الكثير من الموضوعيّة، ويجعل البيّن طريفا.

ولم يكن البسيط والمركّب المعيار الوحيد في تصنيف الصنائع، وإنّما اعتمد ابن خلدون معيارا صنّف وفقه مختلَف الصنائع، وهو "ما يختصّ بأمر المعاش ضروريّا كان أو غير ضروريّ (...) [و] ما يختصّ بالأفكار التي هي خاصية الإنسان من العلوم والصنائع والسياسة، ومن الأوّل الحياكة والجزارة والنجارة والحدادة وأمثالها ومن الثاني الوراقة وهي معاناة الكتب بالانتساخ والتجليد والغناء والشعر وتعليم العلم وأمثال ذلك ومن الثالث الجنديّة وأمثالها"[15] ولا يختلف هذا التصنيف عن الأوّل في التزام الموضوعيّة، على أن التصنيفين غير منفصلين، بل لعلّ تكاملهما أوكد، إذ نفهم بضرب من الاستدلال أنّ الأوّل قسم من الثاني، فما "يختصّ بأمر المعاش" ينقسم إلى بسيط ومعقّد وكذا "ما يختصّ بالأفكار"، ولعلّ تصوّر خلاف ذلك يكون تقصيرا في فهم النصّ. ولئن نظرنا في حصيلة التقسيمين:



وفي هذا المقام، قد نلاحظ إلى أيّ مدى يختلف تصنيف ابن خلدون للصنائع عن التصنيف الأوربي: فنون جميلة/ وفنون صغرى أو حتّى بعد التعديل لتصبح فنونا تطبيقيّة، لما تنمّ عنه من معياريّة، فنحن عندما نتحدّث عن الفنون التطبيقيّة قد ننسى أحيانا أنّه ثمّة مرتبة أخرى مدحورة هي مرتبة الصناعة الحرفية أو الحرف، وكأنّما هذه المرتبة مخلاّة من كلّ فكر، لا يشتغل أصحابها إلاّ باليد والساعد. مثل هذا الحكم لا نلفيه في تقسيم ابن خلدون الذي يشتمل باستعماله لمفهومي البسيط والمركّب كلّ

---

[15] المصدر السابق: ص443- 444.

المراتب، وهو إلى ذلك لا ينفي الفكر عن أيّ منها ولكن "الصنائع والعلوم إنّما هي للإنسان من حيث فكره الذي يتميّز به عن الحيوانات والقوت له من حيث الحيوانيّة والغذائيّة، فهو مقدّم لضروريّته على العلوم والصنائع وهي متأخّرة عن الضروريّ"[16] فهي تبدأ ناقصة لاهتمام الناس بالضروريّ ثمّ تنحو إلى الاكتمال بتطوّر العمران.

3. مفهوم الاستجادة في الصنائع:

يرى ابن خلدون، وهو اعتقاد قد يدعمه المنطق الاجتماعي، أنّ اكتمال الصنائع وثيق الصلة بحالة العمران البشريّ، فإذا قلّ العمران أو كان بدويّا لم نجد إلاّ الضروريّ من الصنائع والبسيط منها خاصّة، "فلا توجد فيه كاملة ولا مستجادة (...) إذ هي كلّها وسائل إلى غيرها وليست مقصودة لذاتها"[17] فالتفنّن في هذه الحالة ليس حاصلاً ولا مطلوباً. ولعلّ القصد من اعتبار الصنائع وسائل إلى غيرها، هو كونها وسائل لتحقيق المعاش ولذلك لم يُنظر إليها في ذاتها كصناعة، وهي لا تستدعي النظر إليها لذاتها إلاّ إذا تحوّل العمران "وطُلبت فيه الكمالات كان من جملتها التأنّق في الصنائع واستجادتها، فكملت بجميع متمّماتها وتزايدت صنائع أخرى معها ممّا تدعو إليه عوائد الترف وأحواله."[18] وفي هذا النصّ وصف لثلاث مراحل تمرّ بها الصنائع:

- وأوّلها السعي نحو الكمال بالتأنّق والاستجادة وهو ما يبلغه الصانع بالإتقان عند النظر في الموضوع المنجز ذاته، أي أنّ موضوع الصناعة يصبح محلّ نظر فيقع الاهتمام به لذاته.
- إيلاء الأهمية للمتمّمات، وهي خطوة أخرى نحو طلب الكمال، ولعلّه حينئذ يشير إلى الجانب الجمالي للصناعة، إذ يشمل النظرُ الموضوع ومتّماته معا.

---

[16] المصدر السابق.

[17] المصدر السابق: ص444

[18] المصدر السابق.

- هي مرحلة متطوّرة جدًا وفيها تتوالد الصنائع بظهور أخرى ما كانت لتظهر لولا ترف المعاش.

4. دور الطلب في تكاثر الصناعات

ليس يخفى أنّ حيويّة الصنائع ودفعها إنّما يتدعّم ويتواصل إذا وجد تشجيعا وإقبالا، لذلك نجد ابن خلدون لا يغفل عن ذكر أهميّة السوق في دفع الصنائع إلى التطوّر والتكاثر لأنّه "إن كانت الصناعة مطلوبة وتوجّه إليها النفاق كانت حينئذ (...) بمثابة السلعة التي تنفق سوقها وتُجلب للبيع فتجتهد الناس في المدينة لتعلم تلك الصناعة ليكون منها معاشهم وإذا لم تكن الصناعة مطلوبة لم تنفق سوقها ولا يوجّه قصد إلى تعلّمها"[19] فالصنائع أو الفنون بمختلف أنواعها لا ينفكّ رواجها وازدهارها موصولا بحالة السوق، وتلك صلة مزدوجة: تشمل الإبداع والإنتاج من ناحية، والتعلّم والإقبال على الصناعة من ناحية أخرى، فمعلوم أنّه لا يتمّ إقبال على تعلّم ما هو متروك. ومثل هذه الحركة المتصلة بالسوق من شأنها أن تسهم في الحث على الاستجادة في الصنائع.

ويذهب ابن خلدون عند تتبّع دور السوق في تنشيط الحركة الصناعيّة إلى أوغل من ذلك حينما ينبّه إلى "أنّ الصنائع وإجادتها إنّما تطلبها الدولة فهي التي تَنْفَق سوقها وتوجَّه الطالبات إليها وما لم تطلبه الدولة وإنّما يطلبها غيرها من أهل المصر فليس على نسبتها لأنّ الدولة هي السوق الأعظم وفيها نفاق كلّ شيء والقليل والكثير فيها على نسبة واحدة فما نفق منها كان أكثريّا ضرورة. والسوقة وإن طلبوا الصناعة فليس طلبهم بعام ولا سوقهم بنافقة."[20] فالدولة إذن هي أكبر عامل منشّط للصناعة، لأنّها كما قال ابن خلدون هي "السوق الأعظم، وفيها نفاق كلّ شيء"،

---

[19] المصدر السابق: ص447.

[20] المصدر السابق.

فهي التي تستقطب الصنائع وهي التي تروّج من ناحية وتستحثّ على الفعل من ناحية أخرى.

أمّا العنصر الثاني في السوق وهو دون الأوّل فاعليّة هو "أهل الأمصار" ويعيد الصناعة إلى الإنتاج الموجّه إلى مجموعات محدودة من المتقبّلين، ومحدوديّة الطلب تنعكس لا شكّ على وفرة الإنتاج سلبا. أمّا العنصر الثالث فهو "السوقة" وهم العامّة من الناس، وهذا التصنيف يخرج عن اعتماد معيار الكميّة إلى اعتماد الكيفيّة، لأنّ المتقبّل في هذه الحال يعوزه التذوّق، وتغفل بصيرته عن قيمة الصناعة في ذاتها، فيكون إدراكه الفنيّ قاصرا أو ربّما منعدما، لضرب من الجهل، فينعكس ذلك على نوعيّة الطلب وعلى ما يقدّمه لقاءه.

فالصناعة تزدهر بفعل عاملين: الكمّ والكيف، فالكمّ يضمن اتساع حجم السوق، وما لذلك من عظيم الأثر على الإنتاج. أمّا الكيف فيؤثّر في الذوق، وذلك أنّك إذا توجّهت بصناعة ما إلى "السوقة" أي العامّة من الناس فإنّهم لن يراعوا جانب التفنن فيها وإنّما سيشغلهم جانبها الوظيفيّ وما تساويه من قيمة ماديّة.

5. أيكون الفكر في الصنائع لدى ابن خلدون متجزّئا؟

يتأسّس هذا القسم من البحث على تحليل نماذج من شأنها أن تؤكّد العلاقة الوطيدة التي يقيمها ابن خلدون بين الصناعة أو الفنّ، والعلم، وأنّ الواحد منهما لا غنى له عن الثاني.

ومن المحاور التي تكرّر ذكرها في *المقدّمة* علاقة العلم بالصناعة، وتبدو تلك العلاقة طريفة إذ الصناعة تُكسب علما، يقول ابن خلدون: "قد ذكرنا(...) أنّ النفس الناطقة للإنسان إنّما توجد فيه بالقوّة وأنّ خروجها من القوّة إلى الفعل إنّما هو بتجدّد العلوم والإدراكات عن المحسوسات أوّلا ثمّ ما يُكتسب بعدها بالقوّة النظريّة إلى أن يصير إدراكا بالفعل وعقلا محضا فتكون ذاتا روحانيّة ويستكمل حينئذ وجودها، فوجب لذلك أن يكون كلّ نوع من العلم والنظر يفيدها عقلا فريدا، والصنائع أبدا

يحصل عنها وعن ملكتها قانون علميّ مستفاد من تلك الملكة، فلهذا كانت الحنكة في التجربة تفيد عقلا، والحضارة الكاملة تفيد عقلا لأنّها مجتمعة من صنائع."[21] فالمعاني الكائنة في النفس والموجودة بالقوّة إنّما تكسبها الصنائع وجودا فعليّا، ووجودها بالقوّة وتحوّلها إلى ملكة يتيح استفادة قانون علميّ. ومردّ كلّ من الصناعة والعلم إلى الفكر الذي عنه "تنشأ العلوم وما قدّمناه من الصنائع"[22].

ومن خلال نظره في أمّهات الصنائع[23]، يمكن أن نلاحظ أنّ ابن خلدون يرى تقسيما آخر للصنائع لم يرد إلاّ في هذا الفصل، يقول: "اعلم أنّ الصنائع في النوع الإنسانيّ كثيرة لكثرة الأعمال المتداولة في العمران، فهي بحيث تشذّ عن الحصر ولا يأخذها العدّ، إلاّ أنّ منها ما هو ضروريّ في العمران أو شريف بالموضع (...) فأمّا الضروريّ فالفلاحة والبناء والخياطة والنجارة والحياكة، وأمّا الشريفة بالموضع فكالتوليد والكتابة والوراقة والغناء والطب."[24] فأمّا اعتبار الأولى ضروريّة فذلك ما وقع تحليله في مستوى آنف من البحث، وأمّا اعتبار الثانية شريفة، فيردّه ابن خلدون إلى أنّها ممّا يدعو إلى مخالطة الملوك "في خلواتهم ومجالس أنسهم، فلها بذلك شرف ليس لغيرها وما سوى ذلك من الصنائع فتابعة وممتهنة في الغالب وقد يختلف ذلك باختلاف الأغراض والدواعي."[25] فالشرف يحصل لمخالطة الحاكم، وهذا دليل على أنّ الموضوعيّة التي يسعى ابن خلدون إلى التزامها لا تُغفل جانب إرضاء الحاكم، وأنّ التاريخ مسيّس لا محالة. فصفة الشرف إذن ليست من صفات الصناعة في حدّ ذاتها، وإنّما هي متعلّقة بوضع الصانع.

---

[21] المصدر السابق: ص475.

[22] المصدر السابق: ص476.

[23] المصدر السابق: فصل: "في الإشارة إلى أمّهات الصنائع": ص449.

[24] المصدر السابق.

[25] المصدر السابق: ص450.

ومثل هذا التصوّر يقترب كثيرا ممّا راج في عصر النهضة الأوربيّ من تسمية بعض الفنون *بالفنون الجميلة*، ولكن مع فرق واسع وهو أنّ الفنون الجميلة كانت تطلق على كلّ الفنون التي كان يُعتقد أنّها تستدعي تصوّرا ذهنيّا بالدرجة الأولى وتكون غايتها جمالية بحتة، في حين أنّ *الصنائع الشريفة* لدى ابن خلدون، وهي الطبّ والكتابة والغناء، فلا توحي بهذه الدلالة. فكأنّ الشرف يترادف مع النبل لمقامها عند الإنسان فـ"الطبّ (...) حفظ الصحّة للإنسان ودفع المرض عنه (...) وأمّا الكتابة وما يتبعها من الوراقة فهي حافظة على الإنسان حاجته ومقيدة لها عن النسيان ومبلغة ضمائر النفس إلى البعيد الغائب ومخلّدة نتائج الأفكار والعلوم في الصحف ورافعة رتب الوجود للمعاني، وأمّا الغناء فهو نِسب الأصوات ومُظهر جمالها للأسماع."[26] فالطبّ يلبّي حاجة إنسانيّة وجوديّة والكتابة تلبّي حاجة فكريّة والغناء يلبّي حاجة جماليّة، ولكنّنا قد نتساءل في هذا المقام إذا لم يكن تفضيل هذه الصنائع عمّا سواها آيل إلى انخفاض نسبة القائمين بها في المجتمع آنذاك؟ وحينها يكون استثناؤها عمّا سواها نسبيّا؟!

لذلك فسواء كانت الصناعة ذهنيّة أم عمليّة، نلاحظ أنّ تناول ابن خلدون لها واحد.

أ- في صناعة النجارة:

يتدرّج ابن خلدون في الحديث عن هذه الصناعة[27]، التي يعدّها من ضروريات العمران، من البسيط إلى المركّب، ومن استعمال أهل البدو لها من طور البدائيّة مثل اتخاذ الخشب وقودا وعصيّا للاتكاء عليها، إلى اتخاذها أوتادا للخيام وحُدوجا للظعائن، ورماحا، ومن استعمال أهل الحضر لها، وهو بذلك ينتقل إلى المركّب وفيه مراتب. فمن أسقف البيوت إلى الكراسي للجلوس، يقول: "وكلّ واحدة

---

[26] المصدر السابق.

[27] المصدر السابق: انظر فصل "في صناعة النجارة"، ص454.

من هذه فالخشبة مادّة لها ولا تصير إلى الصورة الخاصّة بها إلاّ بالصناعة والصناعة المتكفّلة بذلك المحصّلة لكلّ واحد من صورها هي النجارة على اختلاف رتبها."[28] وفي النصّ تدقيق هامّ هو التنبيه إلى أنّ *النجارة على رتب*. ونفهم ذلك على أنّ صناعة الأسقف مثلا غير صناعة الكراسي، وهو ما يبيّنه تدقيقه في هذه الصناعة عند استبحار الحضارة، يقول: "ثمّ إذا عظمت الحضارة وجاء الترف وتأنّق الناس فيما يتخذونه من كلّ صنف (...) حدث التأنّق في صناعة ذلك واستجادته بغرائب من الصناعة كماليّة ليست من الضروريّ في شيء مثل التخطيط في الأبواب والكراسي، ومثل تهيئة القطع من الخشب بصناعة الخرط يُحكم بريها وتشكيلها."[29] فالنجارة عند بلوغ درجة متقدّمة في الحضارة تخرج عن طور البساطة الذي تحفزه حاجات المجتمع إلى طور تصبح متقدّمة في الكمال، آخذة من العلم بجانب كبير، وبصفة خاصّة علم الهندسة، فليست النجارة ممّا تصنعه بيدك دون إعمال نظر. يبيّن ابن خلدون ذلك موضّحا: "وهذه الصناعة من أصلها محتاجة إلى أصل كبير من الهندسة في جميع أصنافها لأنّ إخراج الصور من القوّة إلى الفعل على وجه الإحكام محتاج إلى معرفة التناسب في المقادير إمّا عموما أو خصوصا وتناسب المقادير لا بدّ فيه من الرجوع إلى المهندس ولهذا كانت أئمّة الهندسة اليونانيون كلّهم أئمّة في هذه الصناعة."[30]

ويجري ذكر ابن خلدون للصنائع التي أصبحنا نعدّها اليوم حرفا مجرى واحدا، فمن ذكر لحالة بساطتها عند نشأة العمران، وسعي الناس إلى الضروريّ منها، ثمّ سيرها نحو التعقيد عند بلوغ المجتمع حالة الترف، وتلك مرتبة تبلغ فيها الصنائع حالة التفنّن.

---

[28] المصدر السابق.

[29] المصدر السابق: ص455.

[30] المصدر السابق.

ب- في صناعة الكلام[31]:

صناعة الكلام عند العرب فرع من ملكة اللغة عندهم، وذلك حاصل في كلّ أمّة غير أنّ ابن خلدون يشير أنّ "الملكة الحاصلة عند العرب من ذلك أحسن الملكات وأوضحها إبانة عن المقاصد لدلالة غير الكلمات فيها على كثير من المعاني."[32] وفساد هذه الملكة يبرّره مخالطة أقوام غير عرب بما استقرّ فيها من مخالفات للسان العربي نتيجة الاحتكاك بغيرهم، فلا يخرج حكمه عن طور المعياريّة الذي يرى في تغيّر اللسان بالدخيل فسادا.

وفساد الملكة عنده، قد ولّد حاجة إلى جملة من العلوم أهمّها علم النحو، إذ به "تتبيّن أصول المقاصد بالدلالة فيُعرف الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر، ولولاه لجُهِل أصل الإفادة"[33]. ويقوم هذا العلم على استنباط قوانين لملكة اللّسان العربي مستمدّة من الجاري في الاستعمال، على أن تكون تلك القوانين "مطّردة شبه الكليات والقواعد يقيسون عليها سائر أنواع الكلام ويلحقون الأشباه بالأشباه مثل أنّ الفاعل مرفوع والمفعول منصوب والمبتدأ مرفوع، ثمّ رأوا تغيّر الدلالة بتغيّر حركات هذه الكلمات فاصطلحوا على تسميته إعرابا وتسمية الموجب لذلك التغيّر عاملا، وأمثال ذلك، وصارت كلّها اصطلاحات خاصّة بهم فقيّدوها بالكتاب وجعلوها صناعة لهم مخصوصة واصطلحوا على تسميتها بعلم النحو."[34]

لكن ابن خلدون خلال حديثه عن علم النحو لا يغفل عن إقامة فارق بينه وبين صناعة الإعراب، وهذه ملاحظة أساسيّة لا يدركها إلاّ خبير حاذق في صناعة الكلام، لأنّ النحو بقواعده إنّما نحتاج إليه لحفظ الكلام من الخطأ أو اللّحن فهو إذن

---

[31] ننبّه القارئ في هذا العنوان إلى أنّ المقصود بصناعة الكلام هو غير المقصود بعلم الكلام، فالأوّل هو فنّ تأليف الكلام، وهو ما نقصد إليه في هذه الفقرة من البحث، أمّا الآخر فعلم من العلوم الدينيّة الإسلاميّة وهو علم الأصول، والفرق بينهما بيّن.

[32] المقدّمة: ص603.

[33] المصدر السابق.

[34] المصدر السابق: ص604.

ظاهرة تركيبيّة، بينما الإعراب بضروبه وفنونه يتقنه فرسان اللسان من البلغاء لأنّه علامة على خبرة بتغيّر الدلالات في الكلام. وفي هذا يقول ابن خلدون بإيجاز شديد: "ثمّ رأوا تغيّر الدلالة بتغيّر حركات هذه الكلمات فاصطلحوا على تسميته إعرابا وتسمية الموجب لذلك التغيّر عاملا (...) وجعلوها صناعة لهم."[35]

والفرق بين العلم والصناعة هو كالفرق بين العلم بالكيفيّة ونفس الكيفيّة، فليس العالم بالكيفيّة قادرا ضرورة على إنجاز ما يعلم، كذا الحال في صناعة الكلام في العربيّة التي "هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها خاصّة فهو علم بكيفيّةٍ لا نفسُ كيفيّةٍ فليست نفس الملكة وإنّما هي بمثابة من يعرف صناعة من الصنائع علما ولا يُحكمها عملا."[36] فالنحو بموجب هذا التمييز علم، هو علم بقواعد اللّسان العربيّ وقد لا يقتضي ذلك إحكاما عمليّا، أي أنّ المتقدّم في علم النحو قد لا يجيد بالضرورة تأليف الكلام والتعبير عن المقصود وفق أساليب اللسان العربي.

ولّما كانت هذه الصناعة متعلّقة باللغة لم يكن من الممكن الحديث عن مرحلة بسيطة وأخرى معقّدة، وإنّما تحدّث ابن خلدون عن بداية الوضع في العلم، وأسنده إلى أبي الأسود الدؤلي الذي قام، عند تغيرّ ملكة اللسان العربي، بـ"ضبطها بالقوانين الحاضرة المستقرأة"[37] فكانت تلك مرحلة النشأة. وتمّ تهذيب صناعة النحو مع الخليل بن أحمد الفراهيدي إذ "كمّل أبوابها"[38] ثمّ انتهت إلى سيبويه الذي "كمّل تفاريعها واستكثر من أدلّتها وشواهدها، ووضع فيها كتابه المشهور الذي صار إماما لكلّ ما كتب فيها من بعده."[39] فسيرورة الصناعة في هذا الباب هي عنده بالترادف في بناء

---

[35] المصدر السابق.

[36] المصدر السابق: ص620.

[37] المصدر السابق: ص604.

[38] المصدر السابق.

[39] المصدر السابق: ص604- 605.

أصول العلم، وتفرّع تلك الأصول بل والاختلاف فيها، لأنّ ذلك الاختلاف من شأنه أن يطعّم الصناعة ويدعمها، فلا شكّ أنّ اختلاف المدارس النحويّة (مدرسة البصرة والكوفة والأندلس) كان له عظيم الشأن في تطوّر علم النحو عموما وصناعة الكلام طبعا.

خاتمة

لم يميّز ابن خلدون في حديثه عن الصنائع عند العرب، بعد أن استقرّ في الذهن أنّ مفهوم الصناعة إنّما هو الفنّ، بين فنّ غير نفعيّ مقصود لذاته وآخر نفعيّ تدعو إليه حاجة المستعملين، بل جعل للفنون جميعا معيارا واحدا هو تطوّر المجتمع وازدهاره: فكلّما استقرّ العمران وامتدّ، زهت الفنون وكثرت وتشعّبت، فإذا ما حال العمران أَفَلَت الفنون أو قلّت. ونحن إن فهمنا تحليلات ابن خلدون في سياقها الثقافي والتاريخ أنصفناه، لأنّ الفنّ في الحضارات القديمة كلّها ينبع من حاجات المجتمع، ويدلّ حينها على تطوّر تلك الحاجات. أولم تصلنا مثلا ملامح الحضارة السومريّة وهي أصل الحضارات (هي حضارة نشأت فيما بين نهر التايقر والفرات منذ القرن العاشر قبل المسيح) من المواضيع الفنّيّة؟ ديانتهم، سياستهم، مدى تحضّرهم... مع أنّ معظم تلك المواضيع وظيفيّ. فهل تعدّ تلك الآثار والقطع منحوتات فنّيّة أم أدوات صنعها أصحابها لوظيفة ما، وعندها ننزع عنها كلّ صفة للفنّية فتصبح أثرَ حرفيٍّ لم يفقه بعد دلالات الفنّ ؟

إنّ النظر إلى الفنّ عند العرب ما زال يحتكم أحيانا كثيرة إلى بعض المفاهيم الغربيّة التي هي اليوم محلّ نقد كبير. فالفنّ العربيّ يُتّهم بأنّه قاصر عن التمييز بين الفنون الجميلة والفنون الوظيفيّة في أحسن التعابير، أو لنقل إنّ الفنّ عند العرب المسلمين صناعة وحرفة، وحتّى يُرفع من شأنه قليلا يُقال فيه إنّه يجمع بين الغاية الجماليّة والوظيفة حتّى وإن كان ذلك الجمع معبّرا عن تناسق الفنّ مع ثقافة العصر الذي أنتجه لأنّها ثقافة عاشت الوظيفيّ في جمال وعبّرت عنه من خلال ذلك الجمع.

وأخذ نقاده يطبّقون عليه معايير عصر النهضة الأوروبّية من تفرقة بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، فإذا به ناقصاً حسيراً.

فنحن نتّهم الفنّ في الحضارة العربيّة الإسلاميّة بأنّه سلّة جمعت كلّ ضروب الفنون ووسمتها بالصناعة دون أن نتعمّق حتّى في معنى الصناعة عند العرب. ولكن ونحن نعيش مع الغرب مخاضهم وتغيّرات الفنّيّة، أصبحنا نصفّق لظهور مدرسة الباوهاوس Bauhaus تلك التي ناضل روّادها وأوّلهم فالتر قروبيوس W. Gropius وقد أسّس المدرسة سنة 1919 بألمانيا لمحو التفرقة العنصريّة بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقيّة أو الحرف.

سعدنا بذلك الاتجاه الجديد واعتبرناه، تماما مثلما فعل الأوروبيون، فجر الفنّ الأوروبيّ لأنّه قد مكّن من الاعتراف بفنون عاشت لمدّة طويلة مدحورة منزّلة المنزلة الدنيا لأنّ وظيفيّتها شلّتها عن الارتقاء إلى صفّ الفنون الجميلة- الجليلة. نحن نتحدّث في مسايرة للمنطق الأوروبي عن الباوهوس وكأنّه من أعظم المكاسب للفنّ الحديث والمعاصر لأنّه وفّق بين قسمي الفنّ، أصبحنا نتحدّث مع الباوهوس عن تحوّل في الأفكار الجمالية نحو تعميق المفاهيم الفنية الحديثة، ونرى في ذلك انتشارا للقيم الجماليّة النفعية التي من شأنها تجذّر الفنّ في مجالات الحياة وتقرّبه من الناس.

لقد أصبح اسم مدرسة الباوهاوس رمزا للمواءمة بين الجماليّ والنفعيّ: فالمعنى المعجميّ هو "بناء المنزل" لكنّ الأبعاد الدلالية تتوغّل إلى أن تصبح "فلسفة البناء"، ففعل البناء، وهو من بين أكثر الأفعال استجابة لحاجة وظيفية نفعيّة في المجتمع، يقوم قياما لا شكّ فيه على فكر ونظر!!! وما زلنا بعد نتحدّث عن قصور الصناعة عند العرب ونحاول طيّ صفحتها بسرعة خشية اتهام ما، لأنّها لم تفصل بين الوظيفيّ والجماليّ...

الحرف الفنية في الفكر الخلدوني

شاكر لعيبي

قبل التوقف أمام التصور الذي قدّمه العلامة ابن خلدون للمهن عموماً، وما نسميه اليوم بالحرف الفنية خصوصاً، وتصوّراته عن السياق الذي تشتغل به، علينا التوقف أمام المُهمَّش وغير المُقال بشأن ابن خلدون وفلسفته:

ثلاث ملاحظات نقدية عن فكر ابن خلدون

أولاً: من المدهش، ونحن في حضرة المُفكّر، أن نرى إلى عدائه الصريح للفلسفة وما يُطلق هو عليه علم الفلسفة، ففي الفصل الرابع والعشرين من المقدمة وتحت عنوان "في إبطال الفلسفة وفساد منتحليها" يُصرّح فيلسوف علم الاجتماع أن "هذه العلوم عارضةٌ في العمران، كثيرةٌ في المدن، وضررُها في الدين كثيرٌ" منتهياً إلى القول: "فليكن الناظرُ فيها متحرّزاً جهدَه في معاطبها..."[1]، في حين لا تُقدّم المقدمة نفسها إلا درساً في علم التاريخ أقرب إلى فلسفة التاريخ مما هو إلى شيء آخر. مفارقةٌ كبيرةٌ لن تحلّها بل ستزيدها تعقيداً انحناءاته الميتافيزيقية الكبيرة على ممارسات السحر والطلسمات والظواهر الماورائية من كل نوع (التي يكرّس لها صفحاتٍ طوالاً). ثمة تناقضٌ إذنْ بين هذا الإيمان بالسحريّ المصحوب "بكراهية" تعاطي الفلسفة مع عقلانية ابن خلدون المشهود لها، خاصةً مع صرامته المنطقية بشأن الموضوع الذي يهم هذه المداخلة: الحرف الفنية.

---

[1] المقدمة: 568- 574.

ثانياً: إن درسَهُ المكرّر مراتٍ ومراتٍ في المقدمة عن طبائع العرب الذي لن يرضي البتة مزاجات (القومجيين العرب) المعاصرين وقد يجعلهم يشتعلون غيضاً، وبشكل أخصّ طروحاته في "فصل أن العرب جيل من الخلقة طبيعي" و"فصل في العرب أبعد الأمم عن سياسة الملك" و"فصل في أن العرب أبعد الناس عن الصنائع" وما يلازمها من تلميحات وتصريحات بهذا الشأن. ذاك الدرس يبدوا لنا نحن، الأقل قومانية، درساً من طبيعة لا تاريخية قليلاً أو فوق- تاريخية لأنه يستند، بالضبط، إلى تصوُّرِ وجودِ جماعةٍ ثابتةٍ خارجَ التاريخ، والاعتقاد بوجودِ عربٍ أزليين لا تنطبق عليهم، أو لم تنطبق البتة شروط العمران. في المخيال الخلدوني، كما في التصور الاستشراقي البائد والبعض من الخيال الغربي المعاصر ثمة عربٌ بدوٌ أقحاحٌ ظلوا ثابتين في البداوة رغم مضي عدة قرون من كتابة المقدّمة على الأقل، ورغم انتقالهم وعيشهم منذ القرن الثامن الميلادي على أقل تقدير وحتى وفاة ابن خلدون في بداية القرن الخامس عشر، هذا إذا افترضنا أنهم لم يسكنوا أبداً قبل الإسلام في مُدُنٍ. إن ما كان يراه يقيناً المؤرّخ الكبير من استقرارهم في مدن حضرية يعدّدها، بقلمه، مثل بغداد ودمشق والقاهرة والقيروان ومدن الأندلس وفاس وغيرها لم يزحزح قناعته قيد أنملة بشأن مجرد إمكانية انتقالهم إلى طبيعةٍ اجتماعيةٍ وسلوكيةٍ أخرى غير بعدهم عن السياسة والصنائع.

وفي ظني أن مُسمَّى العرب يُطلق من طرف ابن خلدون على بُداة العرب بالدرجة الأولى، ولا ندري لماذا لم يُسَمِّهِم كما فعل القرآن أعراباً. لكن إطلاق العرب على الأعراب كان دأباً لدى بعض المؤرخين المعاصرين لابن خلدون وللغالبية المطلقة من المؤرخين الرسميين للدولة المملوكية في مصر فيما بعد، حيث لا نعدم استخدامهم، أثناء سردهم للوقائع، تعبيرات مثل "وهجم العرب على كذا" و"تمرد عرب سيناء.." وما شاكل للتعبير عن سكان صحراء سيناء.

ونحسب أن ثمة تعميماً قديماً من طبيعة لا تاريخية بإطلاق صفات البداوة على العرب قاطبة لأسباب منها أيديولوجيٌ صراعيٌ ومنها من طبيعةٍ عرقيةٍ لم يعد يقبل بها أحد

اليوم، وليس بالضرورة بسبب جهل معرفي، بحيث يبدو الجميع وهم يتناسون ازدهار الحواضر في (العربية السعيدة Arabia Felicia) المتوغلة في الأدبيات الرومانية منذ وقت مبكر. قلة قليلة من الغربيين لم تفعل ذلك وقدّمتْ مفهوماً أقل صحراويةً عن العرب ورأتْ، كما فعل فرناند بروديل Fernand Braudel في كتابه "الرَأْسمَلَة والحياة المادية 1400 -1800 Capitalization and Material Life"، أن سكان مدينة مثل مكة كانوا من التجّار المستقرين بينما كان سكّان يثرب من مزارعي النخيل المستقرين بدورهم في حاضرة مدنية تقع فيها حتى الجدالات الدينية بين مختلف الأديان.

إن السياق الذي يكتب به العلامة ابن خلدون، وهو ابن الثقافة العربية، يمكن أن يمنحنا الإحساس العميق بأن فكرته المتعلقة بالعمران والصنائع تنطبق على كل أمة ما عدا العرب. لو كان الاستنتاجُ صحيحاً - وهناك إشارات تلامس وتقول ذلك في المقدمة- فإننا أمام خلل سياقي contextuel من طرف المؤلّف، فهو يطلع من ثقافته العربية معلناً جديداً للفكر العالمي لكنه يصرّ إصراراً على بقاء الشعوب العربية المحايثة له في بداوة ممحوّة الملامح وأزلية ولا تقبل الشفاء. استنتاج من الصعب اليوم قبوله طالما أننا نشتغل ونعمل وننتج في سياق التعقيد البالغ لثقافتنا والمؤثرات الداخلة في تكوينها منذ البدء، مثلما كان الحال منذ زمان العلامة وحتى اللحظة. ونحسب أن تأبيد العرب في وضعيةٍ واحدةٍ ثابتةٍ استجاب، منذ أن نُشرت المقدمة، لهوى تصنيفي وجغرافي صارم لشعوب العالم، أو لجغرافيا استعمارية إذا شئنا، ولعلّه كان سبباً قوياً من أسباب رفع ابن خلدون لمصافٍ لم يحظَ به، حالياً على الأقلّ، أيّ مفكّر أو فيلسوف عربي آخر في العالم الغربي.

ثالثاً: من هذا المنطلق وبعيداً عن الخلل السياقيّ contextuel المشار إليه، بل في إطار تاريخي محدّد، لا يتوجب فصم عري فكر ابن خلدون عن المرجعيات والمصادر العربية العقلانية التي يمكن أن يكون قد طلع منها. فإن فكره بشأن العمران والصنائع يتابع،

بدقة أحياناً، مجهودات إخوان الصفا (القرن العاشر الميلادي)[1] التوليفية وابن مسكويه والتوحيدي بشكل خاص، ثم الطرطوشي وابن رضوان والماوردي وابن النفيس وغيرهم، بالإضافة إلى القزويني (توفي عام 1280أو عام 1283) الذي يقدم في كتابه "آثار البلاد وأخبار العباد"[2] نظرات اجتماعية وأنثروبولوجية متقدّمة أيضاً. إن أحد فصول كتاب التوحيدي (ت 1010 م) (الهوامل والشوامل) المتقدم في الزمن لا يمكن إلا أن يكون مرجعاً أكيداً لابن خلدون، ويتوجب إعادة الاعتبار له لتقييم المشروع الخلدوني. إن الإخوان وابن مسكويه وتلميذه التوحيدي (المعتزلي) ثم القزويني كانوا مراجع أساسية لابن خلدون (ت عام 1406) مثلما كان المقريزي (ت 1441)، صائد الحياة الاجتماعية والمتولّه بوصفها، تلميذاً لكن بالمعني الدقيق للكلمة- وفي ذلك مغزى- لابن خلدون. ثمة مؤسسون أقدم من ابن خلدون ساهموا في بلورة (علم اجتماعٍ) جنينيّ عقلانيّ في التراث العربي. علمُ اجتماعٍ لا يتردّد في المرور على جميع الموضوعات الحيوية بما فيها الحقل التشكيلي والجمالي وفق لحظته المعرفية.

لكن عظمة ابن خلدون تقع في القدرة على تكوين حصيلة synthèse منظّمة ومقنعة للغاية، مُشدَّد عليها بصرامةٍ بشأن علم الاجتماع البشري، وهي حصيلةٌ لم يسبق وإن كرَّس لها مؤلّف واحد كتاباً كاملاً (مقدمةً). لم يفعل ذلك الإخوان رغم

---

[1] انظر د. محمود إسماعيل : نهاية أسطورة، نظريات ابن خلدون مقتبسة من رسائل إخوان الصفا، منشورات دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، عام 2000م. يقول الدكتور إسماعيل في مقدمته أنه عندما عكف على "دراسة مقدمة ابن خلدون مقارنة بمعارف رسائل الأخوان وقف مندهشاً على حقيقة أن سائر النظريات التي نسبت إلى ابن خلدون منقولة عن الرسائل" ثم أنه يقدم الشواهد والأدلة الكثيرة على ذلك. وأجد في الأمر إفراطاً.

[2] القزويني (ت عام 1280 أو 83): أخبار البلاد وآثار العباد، دار صادر، بيروت، ص7. ففي المقدمات الثلاث التي يستهل بها القزويني كتابه نكون أمام سياق معرفي ومنهجي رفيع أيضا في لحظة تسبق ابن خلدون بقليل، ومن هذا الباب نشير إليها من دون إهمال نص التوحيدي المرجعي. في مقدمة القزويني الأولى المعنونة "في الحاجة الداعية إلى إحداث المدن والقرى" نتواجه مع تصورات سوسيولوجية ومصطلحات دقيقة من قبيل "الهيئة الاجتماعية"، ولولا صحة نسبتها للقزويني لقطعنا بأنها بعضٌ من لغةِ ومنطق ابن خلدون.

شذراتهم الذكية ولا التوحيدي، المستند إلى تعاليم ابن مسكويه، ولا المقريزي اللاحق بعمله الوصفي للحياة الاجتماعية المصرية.

تبدو لي الإشارة إلى هذه الملاحظات ضرورية قبل العروج إلى موقف ابن خلدون من الحرف الفنية. نسمّي حِرفاً فنية كل ما يقع اليوم ضمن تعريفات معاهد الفن العالية للحرفة الفنية. إنها المهارة على صياغةٍ وظيفيةٍ وجماليةٍ في آن لمادةٍ خام. ونُعَرِّفُ، متابعين القاموس، الحرفةَ بأنها كل نشاط يدوي عموماً يستوجب كفاءة مهنية تُمارس بشكل منتظم وتشكل مورداً للعيش.

الحرف الفنية بوصفها نتائج للفكر

تعالج المقدمة عرضاً أو مباشرةً جُملةً من هذه الحرف مثل (الطراز) و(الهندسة الداخلية) و(اختطاط المنازل وتزويقها) و(النجارة) و(ضرب السكة) و(النسيج: الحياكة والخياطة) و(فنون الخط العربي) و(الوراقة) و(الصياغة) و(الغناء) و(النقش)، وعرضاً استخدام علم الكيمياء في (تمويه التحفِ المعدنية) الرخيصة[1]، وعرضاً أيضا يمرّ على (التماثيل) أي التمثيلات التشخيصية La représentation figurative، ومرة يتكلم عن طقسٍ مسرحيّ.

إن المقدمة المنهجية الأساسية التي نعرفها من ابن خلدون هي أن "العلوم والصنائع هما نتيجة الفكر"[2] أي أن لها على حد تعبيره المتكرر في المقدمة "عللا طبيعية وأسباباً برهانية"، وهي عبارة يمكن ترجمتها إلى الفرنسية، من أجل تحديثها وفهمها بمنطق آخر غير منطق العربية، كالتالي:

Les sciences et les métiers manuels sont l'aboutissement de raisons naturelles et de causes rationnelles

---

[1] الطبعة التي نعتمد عليها هي طبعة دار الجيل، بيروت، دت (مصوّرة بالأوفسيت عن الطبعة المُشكّلة المعروفة)، ص581.

[2] المقدمة: ص45.

بمعنى آخر أنها لا تحدث نتيجة الصدفة أو الوهم أو الاختلاق الذي لا أصل له في الواقع أو الطبيعة، إنما وكما يلمّح ويلحّ تحدث عن طريق الخبرةِ والاكتسابِ والمهارة والتجربة وتكرارها وتتراجع بغياب ذلك كله:

"المعاش ضروري طبيعي، وتعلُّم العلمِ كَمَاليٌّ أو حَاجيٌّ، والطبيعيّ أقدم من الكمالي، وجعلت الصنائع مع الكسب لأنها منه ببعض الوجوه ومن حيث العمران.."[1] [بوجوه].

والعبارة هذه تُذكّرُ بشكلٍ مدهش بالتعريف الذي يقدمه أكثر من قاموس فرنسي للحرفة الفنية (انظر أعلاه) لجهة علاقة الصنائع بالكسب. (الصنعة) تعني بالعربية، في المقام الأول، حرفة اليد (انظر لسان العرب)، ثم مجازياً الحرفة الرفيعة بمعنى معرفة قوانين الأساسية لفن من الفنون كأن يُقال (كتاب الصناعتين) أي كتاب معرفة القوانين الاحترافية للشعر والنثر. أما كلمة (الفن) فلا تَرِدُ في التراث العربي، ولا لدى ابن خلدون، بالمعنى الحالي الممنوح لها، لكنها تعنى الصِّنف والضَّرْب والفئة كأن يقال عن رجلٍ بأنه يتقن فنوناً كثيرة، أي ضروباً وأنواعاً من المعارف والمهارات كثيرة.

ابن خلدون ينفي الحاجة الجمالية من مشروعه

الحرف الفنية، مثلها مثل أي صناعة أخرى، تنتمي إذنْ لطرفين: لبداهة كسب لقمة العيش من جهة، ومن جهة أخرى إلى الازدهار الحضاري (ولعله من الضروري المواظبة على تذكّرِ أن الكلمة العمران تعنى غالباً عند ابن خلدون شيئا يشابه الحضارة). وهنا يشدّد المفكّر على عدم حضور الحِرف في الفضاضة والبداوة، وإنما عند استتباب الدول الذي يظهر بسببه الترف وتزدهر الصناعات.

---

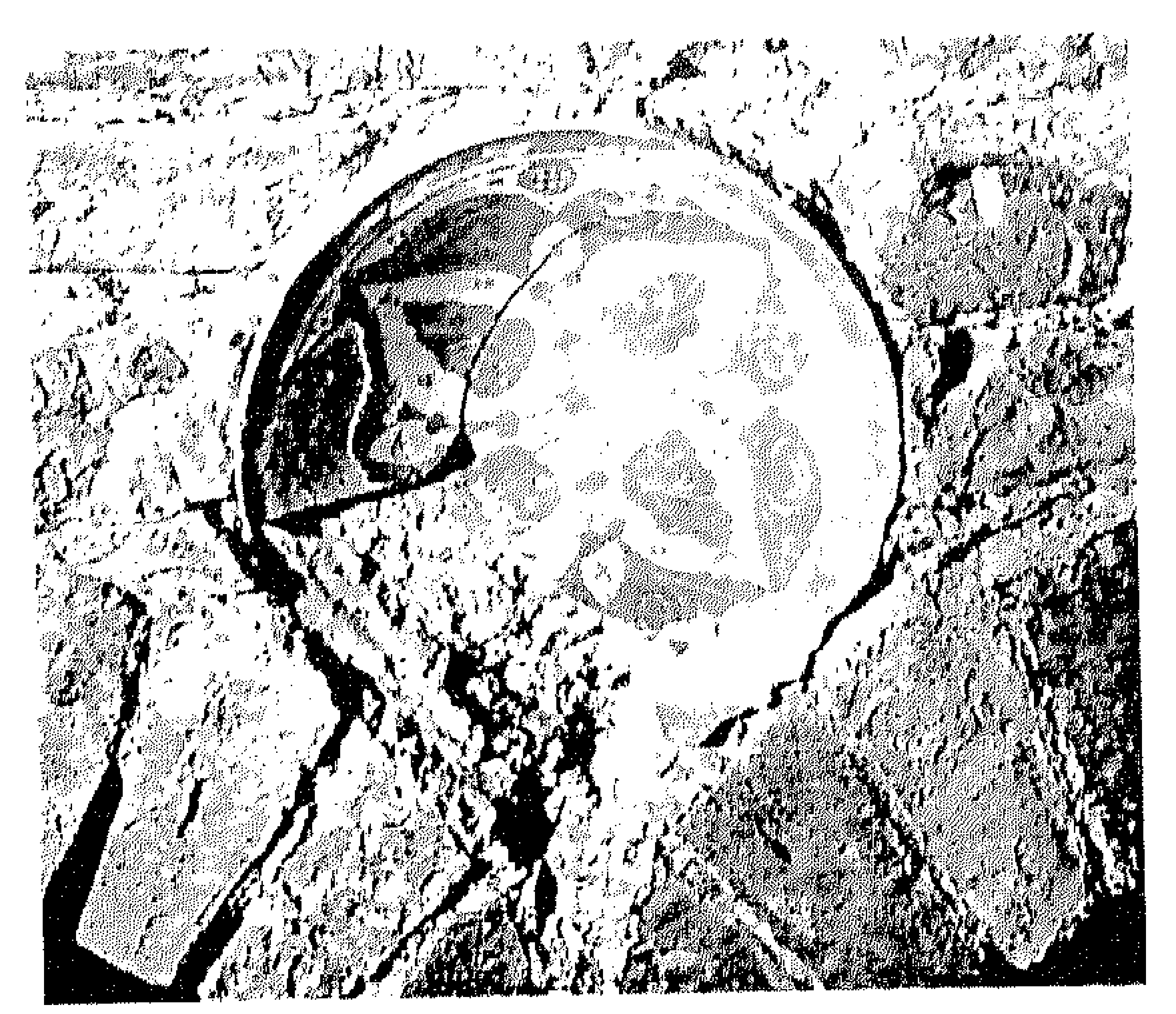
[1] المقدمة: 45- 46.

غير أن المشكلة الفعلية الخلدونية، في يقيننا، تقع في ربطه كل صناعة فنية وغير فنية بالترف، بالبذخ، ازدهار الاقتصاد فحسب، نافياً عن مشروعه الكبير أي (حاجة جمالية). هنا ما يقول بهذا الصدد:

"اعلم أن الأمصار إذا اختطتْ أولاً تكون قليلة المساكن وقليلة آلات البناء من الحجر والجير وغيرهما مما يُعالى على الحيطان عند التأنق كالزُلُح والرخام والرَبْج والزجاج والفسيفساء والصَدَف، فيكون بناؤها يومئذ بدوياً وآلاتها فاسدة، فإذا عظم عمران المدينة وكثر ساكنها كثرت الآلات بكثرة الأعمال حينئذ وكثرت الصُنّاع إلى أن تبلغ غايتها من ذلك كما سبق بشأنها، فإذا تراجع عمرانها وخف ساكنها قلت الصنائع لأجل ذلك وفقدت الإجادة في البناء والإحكام والمعالاة عليه بالتنميق، ثم تقل الأعمال لعدم الساكن فيقلّ جلب الآلات من الحجر والرخام وغيرها..."[1].

هذا النص مهم لأكثر من سبب، والأول منها هو تعداده لنا المواد المستخدمة في تزيين جدران البيوت، ومن بينها كلمات لا نعرف معانيها إلا بالعودة للقواميس مثل (الزُلُح) و(الرَبْج). وإذا لم يكن في الأمر من تصحيفٍ في قراءة مخطوطات المقدّمة كأن يكون الأمر متعلقا بالزُلج أي (الزلّيج) أو ما يسمى في العراق بالقاشاني والكاشاني، فإن لسان العرب يقدّم للكلمة تعريفاً يقول: من قولك قصعة زَلَحْلَحة أي منبسطة لا قعر فيها، والزُلُح: الصحاف الكبار. وهو أمر يثير الكثير من الشك في نفسي، لأننا لا نتصوّر الجدران مغطاة بالصحائف الكبار المنبسطة، إلا إذا تخيلنا خزفاً راقياً منقوشاً ومرسوماً مثل ذاك الذي كان يُجلب من مصر إلى أوربا وتغطي به جدران بعض البنايات، وبعض ذاك الخزف من إبداع (سعد)، من أشهر الخرافين الفاطميين الذين كانوا يوقّعون أعمالهم. ثمة صحون قريبة كثيراً من أسلوبه، وفق أرثر لين Lane، كانت تطعّم بها الجدران الخارجية للكنائس ولعدة أماكن في أيطاليا مثل تلك الموجود

[1] المقدمة : ص 398.



في كنيسة سان سيستو في بيتزا (لنظر صورتها تحت رقم 27A في كتاب لين)[1] ومثلها كذلك في كنائس القرن الثاني عشر الميلادي كما في بلدية l'Hôtel de ville سان أنطوان Saint Antoine في جنوب فرنسا ولعلها قد تكون وصلت إلى هناك بوصفها غنائم حرب أو ذكرى للحروب الصليبية القائمة منذ عام 1097م. الصورة المنشورة هنا هي تفصيل من برج ناقوس كنيسة سان- أبولونير- لو- نف St-Apollinaire-le-Neuf في مدينة رافينا الإيطالية[2]، تبين لنا كيف يمكن أن يزيّن الخزفُ الجدرانَ، والقصعة في الغالب من أعمال الخزاف سعد المذكور.

أما بالنسبة لمادة الرَّبْج التي يقول ابن خلدون أن الجدران كانت تزيّن بها أيضاً، فيقدّم اللسان تعريفاً يقول بأنه الدرهم الصغير، ويضيف الزبيدي في (تاج العروس) هو الدرهم الخفيف يتعامل به أهل البصرة، كأن الأمر هنا يتعلق بمادةٍ تزيينية لها شكلُ ونقش الدراهم تلك. وهو أمر أكثر معقولية مما سبق وإن ظلت صعوبة قبولي للمفردة بهذا المعنى التزويقي قائمة. لأن الحقيقة هي أن هناك تصحيف ثان لا شك به، فالكلمة الصحيحة في يقيني هي الدبج وهو النقش والتزيين، أصله الديباج.
السبب الثاني هو إشارة النص إلى فكرة (الإجادة) المُعْتَبَرَة معياراً جمالياً أساسياً لكي لا نقول وحيداً في تقييم السِلَع الفنية طيلة العصور التي ازدهر بها الفنّ الإسلاميّ. إن

[1] Lane, Arthur : *Early Islamic Pottery* ; *Mesopotamia, Egypte and Persia*, Ed. Faber and Faber, London 1958, fourth impression, p.22
[2] *Trésors fatimides du Caire, catalogue d'exposition, Ed, SDZ et l'IMA, Paris 1998.*

الإجادة والتجويد أي دقة العمل، وما يمكن أن يسميه المؤرخ والناقد التشكيلي كمبريش Gombrich (بالتنفيذ réalisation)[1] معتبراً إيّاه، من جهته كذلك، معياراً (لكن ليس وحيداً البتة) للعمل الفني، وهو يرى أن الفارق بين عمل فني وعمل غير فني يقع في "كمية التنفيذ" المُنْجَز في العمل على حدّ قوله وصيرورته أكثر أهمية من وظيفة العمل. طال الحديث وكثر من طرف المؤرخين والمهتمين المعاصرين بالفن الإسلامي عن معيار الجودة والتجويد، وننصح بالعودة إليهم لكي نبقى في صلب موضوعنا.

في النص عينه ترد كلمة (تنميق) التي تبدو لنا، إذا لم نتعسف على النص، مفردة تشكيلية من قاموس ابن خلدون، وهي تستهدف وصف (الجميل). وفي الحقيقة فإننا لا نجد تعريفات إجرائية واصطلاحية على طول الأدبيات التراثية لمفردات من هذا القبيل، متروكين لشأننا في اقتناص وتقليب معناها.

وفي العودة للسان مرة أخرى نرى أن الكلمة تشتمل على فكرة التحسين والتجويد، وإذا تعلق الأمر بالجلد فتشتمل نقشه وتزيينه بالكتابة، والثوب المنمَّق هو المنقوش وقيل، كما يشير ابن منظور، إن هذا المعنى الأخير هو الأصل ثم كثر حتى استعمل في الكتاب.

بعض المؤلفين المعاصرين، مثل عفيف بهنسي في (معجم العمارة والفن) يترجم كلمة التمنيق[2] للفرنسية بالكلمة Ciselure، وفي الأمر نظر.

---

[1] حول مشكلة تحديد العمل الفني عن غيره انظر على سبيل المثال: Gombrich / Eribon: *Ce que l'image nous dit, entretiens sur l'art et la science*, Ed. Diderot éditeur, arts et sciences, Paris 1998, p.76-84.

وهو يستشهد بيلتنغ Pr Belting الذي كتب للتو كتابا عن الصورة، مُلِحّاً على أن مفهوم الفن لم يظهر إلا في عصر النهضة وبأن الفن القروسطي لا يمكن أن يسمّى بالنتيجة فناً، ص75. كمبريش يستخدم، كما يقول هو نفسه كلمة "فن" عندما يصبح التنفيذ جد مهم بل أكثر أهمية من الوظيفة، ص77.

[2] عفيف بهنسي : معجم العمارة والفن، مكتبة لبنان، 1995، ص16.

إن نظرية ابن خلدون عن حاجة سكان المدينة من أجل العمران بعضهم لبعض، مستلة حرفياً من أخوان الصفا: الفلاح والحداد والنجار... إلخ. تعاونهم سيؤدي إلى كثرة مكاسبهم، وهذا سيؤدي إلى الغِنى العام والرفاهية والترف والحاجة إلى التأنق في المساكن والملابس واستجادة الآنية والماعون واتخاذ الخدم والمراكب وهذه كلها "تُستدعى بقيمها ويُختار المَهَرَة من صنّاعها"[1].

يقع الحديث عند ابن خلدون عن (تَرَفٍ) وتأنقٍ وليس عن (حاجةٍ جماليةٍ).

هذه الحاجةُ الجمالية غائبةٌ غالباً عن الفكر الخلدونيّ، فصناعة النجارة هي من "ضروريات العمران" في المقام الأول، بل أن صناعة النجّار من الكماليات وليس من الضروريات بشيء. لكن الوصف الذي يقدمه ابن خلدون لعمل النجّار وللنجارة قد يعلن انتباهةً لشيء جمالي حاضر في العمل على الخشب، يقول:

"النجارة على اختلاف رتبها. فيحتاج صاحبها إلى تفصيل الخشب أولاً: إما بخشب أصغر، أو ألواح. ثم تركّب تلك الفصائل بحسب الصور المطلوبة. فهو في كل ذلك يحاول بصنعته إعداد تلك الفصائل بالانتظام، إلى أن تصير أعضاء لذلك الشكل المخصوص. والقائم على هذه الصناعة هو النجار وهو ضروري في العمران. ثمَ إذا عظمت الحضارة وجاء الترف، وتأنق الناس فيما يتخذونه من كل صنف، من سقف أو باب أو كرسي أو ماعون، حدث التأنق في صناعة ذلك واستجادته بغرائب من الصناعة كمالية، ليست من الضروري في شيء. مثل التخطيط في الأبواب والكراسي، ومثل تهيئة القطع من الخشب بصناعة الخرط يحكم بريها وتشكيلها، ثم تؤلف على نسب مقدرة وتلحم بالدساتر فتبدو لمرأى العين ملتحمة، وقد أخذ منها اختلاف الأشكال على تناسب"[2].

---

[1] المقدمة: ص399.

[2] المقدمة: ص 455.

ملاحظتان لازمتان هنا: أولهما اعتقاد ابن خلدون بفكرة (التناسب) وهي فكرة من نسق جماليّ وإن اتخذتْ من الهندسة مرجعاً. إنها بالضبط فكرة التناسب المثالي اليوناني المعْلَن في قانون الجمال الشهير le canon de la beauté، المستند من جهته على الهندسة الأقليدية. والفكرةُ معروفةٌ جيداً في المصادر العربية ومُترجَمَةٌ إلى مصطلح (النسبة الفضلى) التي يقدّم الإخوان لها شرحاً وافياً وأمثلة من علوم الهندسة والخِلقة الطبيعية (تناسب أعضاء الجسد البشري) ثم مثالاً نادراً من فن التصوير نفسه[1]. وثاني الملاحظات نفيُهُ الصريح أن تكون غرائب صناعة النجارة، أي الحاجيات الراقية المشكّلة من مادة الخشب، تستجيب لأمر ضروري وروحي ما عدا استجابتها لنزوع كَمَاليّ. هل نقرأ في الصفة (الكماليّ) يا تُرى حاجةً جماليةً مثل التي نتحدّث عنها. لو فعلنا فإن النص الخلدوني لن يدعمنا كثيراً ولذهبنا بتأويله مذهبا بعيداً. مرةً ثالثة لا نستطيع إدراك المعنى الاصطلاحي الدقيق لعبارته "التخطيط في الأبواب والكراسي[2]" ونفترض أن ابن خلدون يستخدم معجماً كان مستخدماً لدى حرفيي عصره من النجّارين.

---

[1] "وأما صناعة المصورين فليست شيئاً سوى محاكاتهم صور الموجودات المصنوعات الطبيعية أو البشرية أو النفسانية، حتى انه يبلغ من حذقهم فيها أن تصرف أبصار الناظرين إليها عن النظر إلى الموجودات نفسها، بالتعجب من حسنها ورونق منظرها، ويبلغ أيضاً التفاوت بين صناعها تفاوتاً بعيداً، فانه يحكى أن رجلاً في بعض المواضع عمل صوراً وتماثيل مصورة بأصباغ صافية وألوان حسنة براقة، وكان الناظرون إليها يتعجبون من حسنها ورونقها، ولكن كان في الصنعة نقص حتى مر بها صانع فارهٍ حاذقٍ، فتأملها فاستزرى بها وأخذ فحمة من الطريق ومثل بجانب تلك التصاوير صورة رجل زنجي كأنه يشير بيديه إلى الناظرين. فانصرفت أبصار الناظرين بعد ذلك عن النظر إلى تلك التصاوير والأصباغ، بالنظر إليه والتعجب من عجيب صنعته وحسن إشارته وهيئة حركته".

[2] نص عبد القاهر الجرجاني الذي يأخذ عملية تعشيق الخشب في النجارة مثالا توضيحيا لتداخل العناصر في تشكيل العمل الجمالي (القصيدة)، ينتبه بحدّةٍ للعناصر الجمالية (التشكيلية) بعيداً عن أي صنعة أو حرفة كمالية أو ضرورية. للأسف ليس النص بحوزتي لحظة كتابة هذه المداخلة في مدينة قابس، لكنني سبق أن استشهدت به أكثر من مرة في السنوات الخمس السابقة.

غير أن النص لا يتوقف عند هذا الحد ويستطرد مانحاً إيّانا فكرة من نسق جمالي آخر وإن لم يعترف هو بنظام الفكرة الداخلي البلاستيكي المحض: "وكذلك قد يحتاج إلى هذه الصناعة في إنشاء المراكب البحرية ذات الألواح والدسر، **وهي أجرام هندسية صنعت على قالب الحوت** واعتبار سبحه في الماء بقوادمه وكلكله، **ليكون ذلك الشكل** أعون لها على مصادمة الماء، وجعل لها عوض الحركة الحيوانية التي للسمك تحريك الرياح. وربما أعينت بحركة المجاذيف كما في الأساطيل. وهذه الصناعة من أصلها محتاجة إلى جزء كبير من الهندسة في جميع أصنافها، لأن إخراج الصور من القوة إلى الفعل على وجه الإحكام، محتاج إلى معرفة التناسب في المقادير، إما عموماً أو خصوصاً. وتناسب المقادير لا بدّ فيه من الرجوع إلى المهندس".

ملاحظتان أخريان: يتحدث المفكّرُ الآن عن محاكاة الطبيعة imitation de la nature في صناعة السفن. هذه الفكرة هي فكرة ارسطوطاليسية عن جدارة كما نعلم. إن القوارب إذن مصنوعة على قالب الحوت، لكي تستجيب للشروط الطبيعية التي تسمح لجسد السمك بالتأقلم معها. إن استشهاده في فصلٍ تالٍ بقصيدة ابن البواب بشأن فن الخط العربي له مغزاه، ففيها يرِدُ كذلك أن فن الخط هو جوهرياً محاكاة للأشكال الطبيعية: النظرية الأرسطيّة مكيّفة عربياً لفن الخط:

يا من يريد إجادة التحرير   ويروم حسن الخط والتصويرِ

إن إدراج كلمة (التصوير) لا يستجيب فحسب لضرورات القافية، فقد كان ابن البواب رسّاماً في بداية حياته، وهو أمر مجهول بسبب شهرته خطاطاً. والبيت يشرحه ابن الوحيد، أحد المعلّقين اللاحقين على ابن البواب بالتالي: "التصوير: معناه تصوير الخط وهو إلهام كل صناعة، **وغايتها تشبيه فعل الطبيعة، فيجب أن تكون كل كلمة كالصورة متناسبَة الأعضاء**"[1].

---

[1] مجلة (المورد) المجلد الخامس عشر العدد الرابع، بغداد، سنة 1986، ص 263.

الشكل يقوم بوظيفة طبيعية وفق ابن خلدون، والحرفة الفنية هي في جزء منها محاكاة، لا غير تقريباً، للشكل الطبيعي مُحَوَّراً (السمكة في حالة نجارة المراكب).
الملاحظة الثانية تتعلق بإخراج الصور من (القوّة) إلى (الفعل) ولكن، يضيف العلامة "على وجه الإحكام". جملة اعتراضية ذات مغزى آخر وهي تحيلنا إلى فكرة الجودة والتحسين والدقة في الإنجاز ثم التناسب، مع عدم الاعتراف بوجود أولوية جمالية، روحية أو اجتماعية، في هذا التناسب الغامض بشكلٍ عامٍ في أدب ابن خلدون. وعلى أي حال، فالفكرتان حاضرتان بسطوع في المراجع التراثية السابقة المذكورة.

لا يختلف التحليل كثيراً عندما نصل (لصناعة الحياكة والخياطة): إنهما فحسب صناعتان ضروريتان في العمران، ولا يجيبان على حاجة روحية أو بلاستيكية.
تجدر الإشارة إلى اعتبار ابن خلدون فن الخط (حرفةً)[1] يقع تعلّمُها والمران عليها من أجل إجادتها مثلها مثل أي حرفةٍ وصناعةٍ أخرى، وهي إشكاليةٌ لم يكن يجد الكثير من الآذان الصاغية لها في المغرب والأندلس في عهده مقارنة بما كان يحدث في المشرق (انظر ملاحظته القيمة بهذا الشأن).

هل نقوم بعملية إسقاط منه قراءة ابن خلدون؟

هل ثمة من إفراطٍ في ملاحظةٍ أن ابن خلدون يتجاهلُ الحاجةَ الجماليةَ؟ هل نُسْقِط مفهوماً حديثاً نسبياً، وبشكل لا تاريخي بدورنا، على عصرٍ لم يكن قد توصّل إلى تأملات من هذا القبيل؟ هل نريد استنطاق النص بما ليس في وسعه الإجابة عليه بهذا الشأن؟ أم أننا لا نفعل أبداً لأن هناك مواضع في (المقدّمة) وقع فيها الحديث عن (الجمالي) العزيز على نفوسنا ولو بشكل عريض، في حين وقع تجاهله تماماً عندما تعلق الأمر بالصنائع اليدوية التي نسميها اليوم الحرف الفنية؟ أحسب أن الإجابة على هذا السؤال تحتاج إلى فرضيتين:

---

[1] المقدمة: ص463.

الأولى: أن نفي الصبغة الجمالية، أو الحاجة الجمالية، عن الصناعات واعتبارها من الكماليات ومن التأنّق المُتْرَف فحسب، يتابع في ظني ريبة ابن خلدون من الفلسفة التي- لو أنه انحنى عليها بطريقة أقلّ ريبة- لتوصّل عقله الفذ إلى نتائج أخرى بشأن طبيعة المنتوجات الحرفية، ولعله سيرى فيها عناصر أخرى غير العناصر المهمة التي يشدّد عليها، أعنى لرأى فيها متعة للعين بقدر ما هي عنصر من عناصر اكتمال العمران ونضوجه.

لكن اهتماماً فلسفياً عميقاً، عقلانياً كذلك، بل جدلياً وليس من طراز الديالكتيك الأغريقي بالضرورة ، مثل الذي كان يحكم المعتزلة، هو ما جعلهم يتوصلون إلى نتائج جمالية عالية المستوى بعيداً عن الوظيفة أو الصنعة وإنْ تعلق الأمر بصنعة الشعر، خاصة لدى عبد القاهر الجرجاني، بل في تلميحات وأفكار القاضي عبد الجبار بشأن الحرية (يستشهد مرة بتزويق البيوت وهل يحق لمن زوق بيته وزيّنه أن يقوم بعملية حرقه باسم الحريّة)، بل حتى أفكار الجاحظ الأكثر التباساً بشأن بعض الحرف اليدوية. رَفْضُ ابن خلدون للفلسفة وانحناءُ الجرجاني العميق عليها جعل الأول يدير ظهره للحرقة الجمالية في غرائب الصناعات اليدوية (يريد أن يقول على الأرجح التُحَفَ النادرةَ)، بينما جعل الجرجاني يستشهد بعملية تطعيم الخشب incrustation بوصفها دالةً على انشغال جماليّ من طراز رفيع. لقد تجاهَلَ ابن خلدون في الغالب مستخدمِيْ ومتلقي الحرف الفنية، بينما انتبه لهم أشدّ الانتباه الجرجاني ودائما من وجهة نظر أثر الجَمَال والجميل وليس المنفعة المباشرة. وهذا السبب هو عينه الذي جعل ابن خلدون لا يرى علاقةً بين المنتوج الحرفي مع غيره من الأنواع الأدبيّة والبصرية بينما أدرك الجرجاني العلاقة بين الأنواع الشعرية والتشكيلية والحرفية، ثم أدرك علاقة ذلك كله بإشكالية التلقي والتذاذ المتلقين الجمالي للأنواع كلها الحرفية اليدوية والشعرية، في نص مُذهِلٍ يندر أن نقرأ مثله في الإرث العربي:

"فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز المدوحين وتحركهم وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي

يشكلها الحذاق بالتخطيط [أي بالخطوط lignes[1] والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما تلك تُعْجِب وتخلب، وتروق وتونق، وتَدْخُلُ النفسَ من مشاهدتها حالةٌ غريبةٌ لن تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا يُنكَرُ مكانه، ولا يخفى شانه، فقد عَرَفْتَ قضية الأصنام وما عليها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حُكْم الشعر فيما يصنعه من الصُّور، ويشكّله من البُدَع، ويُوْقِعُه في النفوس من المعاني التي **يُتَوَهَّمُ بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد"**[2].

أما الفرضية الثانية التي نحتاج لصياغتها من اجل نفي إسقاطنا للمفاهيم الحالية على النص الخلدوني، فتقع في أن العلامة لن يقف الموقف المتجهّم، محض العقلاني الصارم تماماً، بشأن فن آخر هو فن الغناء، وسيطلق عبره تأملاً من نمطٍ أكاد أقول جمالياً وبنبرةٍ مخالفةٍ لنبرته عن الصنائع الأخرى. ها هو يستخدم كلمة "(اللذة) عند السماع"[3] ويتكلم عن "الأصوات المتناسبة الملذوذة"[4] و"الالتذاذ بالمسموع" و"اللذة الناشئة عن الغناء" لأن "اللذة، يقول، هي إدراك الملائم والمحسوس إنما تُدْرَك منه كيفية، فإذا كانت مناسبة للمُدْرَك وملائمة كانت ملذوذة، وإذا كانت منافية له منافرة كانت مؤلمة"[5]، ويذهب للقول بعد قليل مقدما تفكيرا نظرياً عن الجمالي:

"وأما المرئيات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها، فهو أنسب عند النفس وأشدّ ملاءمة لها. فإذا كان المرئي متناسباً في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادته، بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع، وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك، كان ذلك حينئذ مناسباً

---

[1] سيكون هذا التعريب موفقاً في ظننا للكلمة الفرنسية dessin أو الكلمة الانكليزية drawing. الفنانون العراقيون المعاصرون يستخدمون كلمة (تخطيط) بهذا المعنى.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت 1983، ص297.

[3] المقدمة : ص 469.

[4] المقدمة : ص 470.

[5] المقدمة : ص 470.

للنفس المدركة فتلتذ بإدراك ملائمها. [....]. ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى مدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الإنساني، فكان إدراكه للجمال والحسن في تخاطيطه وأصواته من المدارك التي هي أقرب إلى فطرته، فيلهج كل إنسان بالحسن في المرئي أو المسموع بمقتضى الفطرة"[1].

هنا يتحدث للمرة الأولى عن التخاطيط والأشكال، أي المرئيات ويقول أن إدراكها إنما يتمّ (بالفطرة)، وهو تأمل يستبعد بضربة عصا سحرية واحدة منهجَهُ، هو نفسه، في التحليل غير المكتفي بالبداهات الشائعة حتى الدينية منها. الفطرة في الإدراك قد تكون قاعدة نظرية معقولة لو أنها جاءت من محلّل غير ابن خلدون الذي نعرف[2]. وهذه القضية تطرح الوجوه المتعدّدة للمفكّر التي يجري غالباً الإشاحة عنها لصالح وجهٍ واحدٍ، متعسِّف أحياناً[3]. الفطرة أساسٌ تحليليٌّ قيل مراراً وتكراراً من قبل. مثله مثل فكرة أن الجَمَال والحُسْن يقع عندما (يتناسب شكل المرئي مع مادته) المُقالة كذلك بطرق عديدة منذ القرن العاشر الميلادي في الثقافة العربية[4]. رغم ذلك فإننا أمام تحليل جماليّ لا شك به، لكننا نتساءل لماذا يستخدمه بشأن الغناء ولا يعود إليه عندما يتحدث عن الصناعات الحرفية الأخرى؟ هل بسبب الطبيعة التجريدية للموسيقى

---

[1] المقدمة : ص471.

[2] انظر رفضه القاطع في أكثر مكان من المقدمة "للحديث المستحيل" وشجبه "خرافات القُصّاص" وما هو "مناف للأمور الطبيعية" و"التمحيص"...الخ.

[3] ثمة تناقضات جوهرية في عمل ابن خلدون النظرية والوجودية : من جهة ثمة نزعته العقلانية شبه البرغماتيكية، ومن جهة أخرى نزعته الميتافيزيقية، لا هو بمؤرخ تقليدي بل هو أقرب إلى المفكر ولا هو بفيلسوف بل كاره للفلسفة بسبب إمكانية تشويشها على الفكر الديني، لكنه لم يكن سلفيا، أشعرياً متزمتا مثلاً، ولم يكن معتزلياً جدلياً، لذا فقد كان قريباً من سطوة حكام زمانه (بشكل مؤلم أحيانا) رغم أن كتابه يمكن أن يكون بياناً ضد ثبوتية السلطة وطغيانها. مراجع مقدمته في نهاية المطاف ليست يونانية، لكنها محض إغريقية فيما يتعلق بالفن وفكرة التناسب أي القاعدة الذهبية الإقليدية في التكوين والتشكيل السليم.

[4] يقول التوحيدي في (الهوامل والشوامل): "فإذا كانت المادة الموافقة للصورة تقبل النقش تاماً صحيحاً مشاكلاً..." الخ.

واللحون، أي الكلام الملحّن، مقارنةً بالطبيعة الوظيفية المباشرة لِحِرفٍ مثل النجارة والنسيج والخط؟ أحسب أن الأمر كذلك.

التحليل البرغمانيكي وليس الجمالي في نشوء وتطوّر الحرف

لكن ابن خلدون أدرك المبادئ الأساسية التي قامت عليها الحرف من وجهة نظر المنفعة المباشرة وليس الأثر الجمالي.

1. لقد أدرك أن ازدهار الحرف رهين بازدهار الاقتصاد، كما استنتج، قَبْلَ مؤرّخي الفن والحرف المعاصرين، واحداً من المبادئ التي تحرّك الحرفيين: أن انتقالهم من بلد لآخر يتابع تنقّل الذَهَب (العملة الصعبة). وهي نتيجة يبرهن عليها التاريخ الاجتماعي للفن الإسلامي الذي شهد، قبل عصر ابن خلدون، هجرةَ مجاميع كبيرةٍ من حرفيي التحفيات النحاسية من مدينتهم الموصل بعد غزوها من قبل المغول، وانحدار اقتصادها، وانتقالهم للعمل في بلاد الشام ومصر. والمجموعة يعرفها مؤرخو الفن بأسماء حرفييها الدقيقة بسبب إصرارهم على وضع تواقيعهم مشفوعة بلقب (الموصلي) فوق منتوجاتهم رفيعة المستوى. هناك خمسة أعمالٍ نحاسيةٍ موقعَّةٍ من طرف عائلة الموصلي وُجدتْ في القاهرة ودمشق ومحفوظة حاليا في المتاحف.

2. لقد استنتج ابن خلدون ببراعة فائقة القاعدة السوسيولوجية والنفسية الأساسية: أن المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيّه وجميع أحواله[1]، وطبّق القاعدة بوضوح على العمل الجمالي والتشكيلي كذلك، ألا تراه يقول: "حتى إذا كانت أمَّةٌ تجاور أمّةً ولها الغلب عليها فيسري إليهم من هذا التشبيه والاقتداء حظ كبير، كما هو في الأندلس لهذا العهد مع أمم من الجلالقة، فإنك تجدهم يتشبهون بهم في ملابسهم وشاراتهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم حتى في رسم التماثيل في الجدران والمصانع والبيوت.."[2].

---

[1] المقدمة: ص162.

[2] المقدمة: ص163.

هنا إشارة صريحة من ابن خلدون لفن التصوير خاصة على الجدران (الفريسك) الذي تؤيده الكثير من الروايات، ومنها رواية المقري الأندلسي في (عرف الطيب) من أن عباس ابن فرناس كان قد رسم بيده، في بيته في الأندلس، هيئة السماء وخَيَّل، حسب مفردة المقري، فيها النجوم – وكانت ترسم على هيئات بشرية أو حيوانية- والغيوم والبروق والرعود. لكن عمله تعرض لنقد وسخرية من معاصريه. لكن النص شهادة ثمينة بالنسبة لمؤرخ تشكيلي على أن الأندلس الإسلامية لم تكن بدعاً عن العالم الإسلامي وإنها شهدتْ، مثلها مثل بغداد ودمشق والقاهرة، تصويرا تشخيصياً، وليس فحسب الشريحة التصويرية الصغيرة المرسومة على أحد جدران قصر الحمراء، كما أعمالاً لحية كثيرة ما زال بعضها قائماً أو في المتاحف.

لنر الآن مخطط ابن خلدون في تصنيف الحرف حسب قراءتنا للمقدمة:

حرفيون أساسيون (حرف طبيعية)	حرف أساسية (أمهات الصنائع)
الفلاح، التجّار، الحدّاد، الفاخوري، الحائك، الجزّار، الخيّاط، التاجر	البناء، التوليد، الطب، الخط/ الوراقة، الغناء، تعليم الصبيان، الحياكة والخياطة
حرفيون للمنتوجات الكمالية	**علوم متفرقة واقعة في العمران زمن المؤلف**
الزجّاج، الصائغ، الدهّان، الطبّاخ، الصفار، الفراش، الذباح، الدباغ، الخراز، الحمّامي، الطباخ، الشماع، الهراس، معلم الغناء والرقص وقرع الطبول على التوقيع، الوراقون وناسخو الكتب ومجلدوها ومصححوها.	العلوم الدينية، تفسير الأحلام، الحساب، الهندسة، الهيئة، المنطق، الطبيعيات، الطب، الفلاحة، الطلسمات والسحر، الكيمياء، اللسانيات والأدب.
حرف فنية	**حرفيون خدميون ليسوا من المعاش الطبيعي**

النجارة والنسيج بجميع أنواعه (خاصة الطراز بسبب رفعة مستوى منتوجاته والرقابة عليها، وبعدها الفساطيط والسياج) وفنون العمارة والبناء والتصميم وتصميم المنازل وتزويقها والخط والغناء والرقص والتزجيج والصياغة والتنميق والنقش والتزويق عموماً (ويتحدث مرة عن النقّاشين والصوّاغين)[1] . وتتبعها مجموعة من الحرف القريبة من الحرفة الفنية مثل ضرب السكة التي تستلزم معرفة بفنون الحفر gravure والرسم والنقش والرسم التخطيطي dessin. رسم التماثيل في الجدران والمصانع (الحاجيات المصنّعة) والبيوت.	الجندي والشرطي والكاتب والفرّاش. **حرف الترف الأقصى** وقد تخرج عن الحد إذا كان العمران خارجاً عن الحد، كما بلغنا عن أهل مصر أن فيهم من يعلم الطيور العجم والحمر الإنسية، ويتخيل أشياء من العجائب بإيهام قلب الأعيان وتعليم الحداء والرقص والمشي على الخيوط في الهواء، ورفع الأثقال من الحيوان والحجارة، وغير ذلك من الصنائع التي لا توجد عندنا بالمغرب. لأن عمران أمصاره لم يبلغ عمران مصر والقاهرة"[2] وتنضيد الفرش في القصور، وحسن الترتيب والأوضاع في البناء، وصوغ الآنية من المعادن والخزف وجميع المواعين، وإقامة الولائم والأعراس.

لا يتوجب المرور بسرعة على هذه القائمة وملاحظة حِرَفٍ لم يلمّح كثيرون قبل ابن خلدون لها، إلا الجاحظ، مثل (أشغال السيرك) و(ترويض الحيوانات) و(تعليم الرقص) و(خفّة اليد) و(رفع الأثقال) و(تعهُّد الأعراس والولائم).

مؤلفو التراث والتفريق بين الفنون الصغرى والكبرى

لكن بعض مؤلفي التراث العربي قد عرفوا التفريق الصريح بين (فنون كبرى) و(فنون صغرى). سيكون الجميع في غاية السرور لو استعاد مؤرخو الفن الأوربي ومنظروه وجماليوه الذي نستهدي بهم وقرأوا بعين موضوعية ما يقول الحِمْيَري في كتابه (الروض المعطار في خبر الأقطار):

[1] المقدمة : ص337.

[2] المقدمة : ص445.

"وليس في بلاد الصين صِفَةٌ أجمل من الفخّار والرسم، لا يُقدِّمون على الرسم والتصوير صنعةً، وإنما تلحق بها في الفضل عندهم صنعة الفخار حتى **أنهم يسمون الفخار صانعاً صغيراً والمصوّر خالقاً كبيراً"**.

هذا كشف حقيقي لا بد أنه سيعيد الفرحة لقلوب القومانيين العرب المشار إليهم في بداية البحث، لكنه سيُفرح الباحث المنهجي الذي لا يخترع التراثَ، بل يقرأه، وهو يضع مسافةً مُعْتَبَرَة مع التاريخ الرسميّ لتاريخ الفن. النص يتحدّث بصراحةٍ عن الفارق بين فنون كبرى وفنون صغرى الذي كنا نظنه درساً من دروس تاريخ الفن الأوربي، ويعزو الأمر إلى الصينيين الذين لم يقلْ أحد لنا من قبل أنهم قد قاموا منذ وقتٍ طويلٍ بتفريقٍ من هذا القبيل. إن استعادة الفارق هذا على يد الحِمْيَري، وهو أندلسي من أهل سبتة (ت 1495م)، قد تقول أن وعياً مماثلاً ملتبساً يُقدِّر حرفتيْ المصوّر والخزّاف على الأقل حق قدرهما، وإنه كان يسودُ في أوساط المتنورين من مؤلفي التراث الذين لا يبدو ابن خلدون كان من بينهم حسب قراءتنا للمقدمة. إنه يدمج المهن جميعاً: الطب والنجارة والغناء والتوليد لصالح المنفعة المباشرة المُجتباة في حياة المدينة la cité المأمولة من أجل ازدهار عمرانها.

خلاصة: ابن خلدون يقدّم مدينة فاضلة

لنعد إلى ابن خلدون ونقل في البدء إنه يشير إلى صناعاتٍ مذمومةٍ، ومنها ما يُسْمِيْهِ البحث عن الكنوز (في مصر مثلاً)[1]. والنص يقدّم أدلّة جديدةً على أن سرقة كنوز الفراعنة وتحفهم الفنية لم تتوقف طيلة عصور التاريخ. ويبدو موقفه في ذمّ هذه السرقة غير واضح تماماً، ويحشد له جميع الحجج وآخرها أنها صناعة تدلّ على العجز والكسل في طلب المعاش. وفي مرة نادرة يقدم لنا طريقة صنع **الأشكال المجسّمة** فوق الحيطان. ولا ندري من جديد فيما إذا كان يتكلم عن نتوءات جصيّة بارزة من طبيعة تجريدية أم تشخيصية. لكنه يتناول هنا على كل حال فن التزويق والديكور بشكل لا

---

[1] المقدمة : ص 426- 430.

لبسَ فيه. نصُّهُ الموضوع في الهامش رقم 34 أدناه يحتاج يقيناً إلى إضاءةٍ أخرى من طرف متخصّصين بتاريخ حرفة التزويق. وعن الغناء يلمّح، في الفصل المتعلق بعلامات السلطة وشاراتها وليس في فصله المكرّس لحرفة الغناء، عن الطاقة التحريضية والنشوة الروحية التي للغناء مستشهداً بغناء بربر زناته وغنائهم المعروف بـ (تاصوكايت)[1]. ولا يكتفي بذلك بل ينقل لنا تقليداً عباسياً مجهولاً يرافق الممارسات الغنائية: "واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج، وهي تماثيلُ خيلٍ مُسْرَجَةٍ من الخشب، معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان، ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويتثاقفون، وأمثال ذلك من اللعب المعدّ للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو". هنا يتعلق الأمر بطقس مسرحي، حتى لا نقول، مُفْرِطِين، بحرفةٍ دراميةٍ.

والخلاصة هي أن ابن خلدون عالج مشكلة الحِرف الفنية ضمن مخطط واضح، يقوم على المنفعة المُجتباة من حرفةٍ ما في قيام العمران، وهي تزدهر آلياً بازدهاره وتنحط بانحطاطه، مُقسِّماً الحرف والصناعات إلى ضرورية وكمالية بعد أن قسمها إلى طبيعية بسيطة وصناعية مركبة. لكنه لم يستطع دوماً إدراج بعض الحرف في هذا المخطط النهائي، مثل حرفة التاجر أو حرفة الجزّار (الذبّاح). أما بالنسبة للحرف التي نعتبرها

---

[1] "ويزيد ذلك تأثيراً إذا كانت الأصوات متناسبة كما في الغناء. وأنت تعلم ما يحدث لسامعه من مثل هذا المعنى. ولأجل ذلك تتخذ العجم في مواطن حروبهم الآلات الموسيقية لا طبلاً ولا بوقاً، فيحدق المغنون بالسلطان في موكبه بآلاتهم، ويغنون، فيدركون نفوس الشجعان بضربهم إلى الاستماتة. ولقد رأينا في حروب العرب من يتغنى أمام الموكب بالشعر ويطرب، فتجيش همم الأبطال بما فيها، ويسارعون إلى مجال الحرب، وينبعث كل قرن إلى قرنه. وكذلك زناتة من أمم المغرب. يتقدم الشاعر عندهم أمام الصفوف، ويتغنى فيدرك بغنائه الجبال الرواسي، ويبعث على الاستماتة من لا يظن بها، ويسمون ذلك الغناء تاصوكايت. وأصله كله فرح يحدث في النفس فتنبعث عنه الشجاعة كما تنبعث عن نشوة الخمر بما حدث عنها من الفرح. والله أعلم".

اليوم فنية فقد جعلها في الغالب تجليّاً للعمران فحسب من دون الانتباه إلى وظيفتها الجمالية في سياق (مدينةٍ فاضلةٍ) مزدهرة[1].

[1] فرضيتي الشخصية بأن ابن خلدون يقوم بإنشاء مدينة فاضلة (وهو يشير لهذه مرةً)، تحتاج إلى تعميق وأدلة ومقدمات لا مجال لها هنا. وفي النيّة تطويرها قريباً.

منصب الصناعة ضمن المتن الخلدوني

محمّد بن حمودة

لعلّنا لا نخطئ الصواب إن قلنا إن الخيط الناظم لتعدّد سجلاّت المقدّمة يمكن صياغته من خلال قطبية : بأس/صناعة. فمن خلالها يحافظ ابن خلدون على وهج النشاز الذي يسم بميسمه علاقة الحياة بالفكر، وبإيلائه للبأس منزلة محورية ينجح بعد ذلك في الانتصار للحياة ضدّ غريمها الفكر. فمن البيّن لكلّ من يطالع المقدّمة أنّ ابن خلدون يتحدّث بإيجابيّة عن العمران ويجعله مبدأ تصنيف بل، وربّما مبدأ تقويم، ولكن الأكيد أيضا أن العمران لا يرقى أبدا ضمن المتن الخلدوني إلى منزلة المقياس القُصوي. ولنتأمّل كيف يتحدّث ابن خلدون مثلا، ضمن هذا النص، عن العمران بضرب من التباعد الذي يدفع إلى التأويل ونقيضه حول المنصب الدقيق الذي يوليه للعمران. يقول صاحب المقدّمة: " ...في فارس والروم فكانت أسواق العلوم نافقة لديهم على ما بلغنا لما كان العمران موفورا فيهم والدولة والسّلطان قبل الإسلام وعصره لهم." [1] "ولما انقرض أمر اليونان وصار الأمر للقياصرة وأخذوا بدين النصرانية هجروا تلك العلوم كما تقتضيه الملل والشرائع فيها وبقيت في صحفها ودواوينها مخلّدة باقية في خزائنهم قد ملكوا الشام وكتب هذه العلوم باقية فيهم ثم جاء الله بالإسلام وكان لأهله الظهور الذي لا كفاء له وابتزّوا الروم مُلكهم فيما ابتزّوه للأمم وابتدأ أمرهم بالسذاجة والغفلة عن الصنائع حتّى إذا تبحبح من السلطان والدولة وأخذ الحضارة بالحظّ الذي لم يكن لغيرهم من الأمم وتفنّنوا في الصنائع والعلوم تشوّقوا إلى الاطلاع على هذه العلوم الحكمية بما سمعوا من الأساقفة والأقسّة المعاهدين بعض ذكرٍ منها وبما تسمو إليه أفكار الإنسان فيها فبعث أبو جعفر

---

[1]) مقدمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت، ص 530.

المنصور إلى مَلك الروم أن يبعث إليه بكتب التعاليم مترجمة فبعث إليه بكتاب أوقليدس وبعض كتب الطبيعيات فقرأها المسلمون واطّلعوا على ما فيها وازدادوا حرصا على الظّفر بما بقي منها وجاء المأمون بعد ذلك وكانت له في العلم رغبة بما كان ينتحله فانبعث لهذه العلوم حرصاً وأوفد الرُّسل على مُلوك الروم في استخراج علوم اليونانيين وانتساخها بالخطّ العربي وبعث المترجمين لذلك فأوعى منه واستوعب وعكف عليها النُّظّار من أهل الإسلام وحذقوا في فنونها وانتهت إلى الغاية أنظارهم فيها وخالفوا كثيرا من آراء المعلّم الأوّل [...] وكان من أكابرهم في الملّة أبو نصر الفارابي وأبو عليّ بن سينا بالمشرق والقاضي أبو الوليد بن رشد والوزير أبو بكر ابن الصّائغ بالأندلس إلى آخرين بلغوا الغاية في هذه العلوم واختصّ هؤلاء بالشهرة والذّكر واقتصر كثيرون على انتحال التعاليم وما ينضاف إليها من علوم النّجامة والسّحر والطّلسمات [...] ودخل على الملّة من هذه العلوم وأهلها داخلة واستهوت الكثير من الناس بما جنحوا إليها وقلّدوا آراءها **والذّنب في ذلك لمن ارتكبه** ولو شاء الله لما فعلوه. ثم إن المغرب والأندلس لمّا ركدت ريح العمران بها وتناقصت العلوم بتناقصه اضمحلّ ذلك منهما إلاّ قليلا من رسومه تجدها في تفاريق من النّاس وتحت رقبة من علماء السّنة ويبلغنا عن أهل المشرق أنّ بضائع هذه العلوم لم تزل عندهم موفورة وخصوصا في عراق العجم وما بعده فيما وراء النهر [...] كذلك بلغنا أنّ هذه العلوم الفلسفية ببلاد الإفرنجة من أرض رومة وما إليها من العُدوة الشمالية نافقة الأسواق وأنّ رسومها هناك متجدّدة ومجالس تعليمها متعدّدة ودواوينها جامعة متوفّرة وطلبتها متكثّرة والله أعلم بما هنالك وهو يخلق ما يشاء ويختار."[1] (التشديد منّا)

هكذا تقوم ثنائية طبيعة / عمران بدور الرافعة لكلّ باقي الثنائيات : دولة /مجتمع، مدينة/ريف، ثقافة/حضارة، ملّة/فلسفة، وكهانة/صناعة. وضمن النص فقد مثّلت التعاليم (الرياضيات) الصناعة والإغراء الذي تمثّله لمن هم منخرطون في

[1] *المقدمة* : ص 531- 532.

العمران ومشاغله. لكنه يعود بعد ذلك فيشدّد على الفرق بين العلوم المقصودة بالذات والعلوم التي هي وسيلة آلية لهذه العلوم. وبعدها يلاحظ أن العلوم الأخيرة لا ينبغي أن "يُوسّع فيها الكلام ولا تُفرّع المسائل لأنّ ذلك مُخرج لها عن المقصود، إذ المقصود منها ما هي آلة له لا غير، فكلّما خرجت عن ذلك خرجت عن المقصود وصار الاشتغال بها لغواً مع ما فيه من صعوبة الحصول على ملكتها بطولها وكثرة فروعها وربّما يكون ذلك عائقا عن تحصيل العلوم المقصودة بالذات لطول وسائلها مع أنّ شأنها أهمّ والعمر يقصر عن تحصيل الجميع على هذه الصورة فيكون الاشتغال بهذه العلوم الآلية تضييعا للعمر وشغلا بما لا يعني."[1]

هكذا يقدّر ابن خلدون العمران حقّ قدره ولكن الإشكال هو كيف يحدّد ذلك الوسط العادل الذي يتطابق مع حقيقة قدره؟ خاصّة وأنه من المسلّمات عند ابن خلدون أنه "**لا يُقاس شيء من أحوال العمران على الآخر**"[2].

هنا تُطرح مسألة العلاقة بين الحضارة والثقافة وبالتالي علاقة العقد الطبيعي بالعقد الاجتماعي، إذ العقد الثاني هو اصطلاحي بحت ومنه تعارضه مع ما هو عائم وسائح، أي مع ما هو طاقي énergétique وإلهي. ومعلوم أن الإلهي يصدر عن مساواة موجودة في الانفعال الاستطيقي المتمثّل في التّماهي مع الآخر المباين بما يدلّ على شعور بالاشتراك في منزلة ما وسرّ ما. بكلام آخر، يشهد الاستطيقي على تساوى البشر والآلهة في اندراجهم تحت لواء مبدأ مثول الكون في الهويات والذي يستدعى التسليم بصلاحية الأطروحة القائلة : **العائم ليس في الوعي**، إذ الفكر لا يعدو أن يكون أكثر من "الإمام الوسط" حسب العبارة الواردة في النص. هو وسط لأنه اصطلاحي وبالتالي خلا من الخطورة والأهمّية المحبوّة بها الإلهامات التي لا تحصل إلاّ للطبع. ولذلك، وإن شارك ابن خلدون الحداثة قولها بلزوم تحويل الطبع إلى فكر فإنه

---

[1] *المقدمة* : ص 593.

[2] *المقدمة* : ص 599.

لم يذهب إلى حد اعتباره لزوماً مركزياً. ومعلوم أن الصناعة هي الفكر، لأنّ الفكر كوسموبولوتي، وما ارتباطه بتوفّر العمران كما يقول ابن خلدون إلاّ لأنّ المدينة هي سياق كوسموبولوتي ينسف الوحدة الأصلية ويتعارض معها. فأساس الفكر هو قدرة الفاعل الشّخصي على التصوّر وعلى ربط المسائل بالاختيار ومنه قدرته على نزع البداهة وعلى الاصطناع والإنشاء وهو ما يتطلّب التعوّد على الفصل بين العلم بالكيفيّة ونفس الكيفيّة، ومنه البعد الفنّي للفكر من حيث هو كذلك، أي من حيث نجاحه في جعل نفس الكيفيّة تصطفّ وراء مقتضيات العلم بها، وهو ما من شأنه أن يحوّل إدراك الوجود من إدراكه بوصفه كيفيّة وجود إلى إدراكه بوصفه كيفيّة عمل.[1] كما من شأنه أن يجعل من العلاقات الغرضيّة الأفق المرجعي الملائم للفكر، لنتنبه إذا إلى هذا التّرادف الذي يقيمه ابن خلدون بين العملي والفكري عندما يقول : "اعلم أنّ الصناعة هي ملكة في أمر عملي فكري."[2] ويواصل حديثه فيقول : "وبكونه عمليّا هو جسماني محسوس والأحوال الجسمانية المحسوسة فنقلها بالمباشرة أوعب لها وأكمل لأنّ المباشرة في الأحوال الجسمانية المحسوسة أتمّ فائدة." فالترادف بين الفكري والعملي علّته تلاؤمهما مع المباشرة القائمة على الإفشاء وتعارضهما في المقابل مع الأسرار

---

[1]) ونذكّر مرّة أخرى أنّ هذا النّوع من إدراك الوجود هو في أصل ما يسمّي التصوّر الدرامي للوجود. وعلى هذا الأساس كان تاريخ المسرح يعكس بشكل واضح مجريات تاريخ الحداثة وتاريخ أدواتها الفكرية والمؤسساتية : تاريخ الفلسفة وتاريخ ما يُصطلح على تسميته بـ "فنون الحضور" وتاريخ التشريعات الهادفة إلى استبدال اجتماعيّة حسيّة وذوقيّة إلى اجتماعيّة شرعيّة وتصوّرية وذلك عن طريق إخضاع ما هو حميم ومقدس إلى ضرورة الإفشاء la divulgation. ولنتبيّن بجلاء كيف أنّ المسرح هو نموذج الصناعات، إن صحّت العبارة - بحيث يمكن القول بشأنه أنه الفكر مطبّقا - يمكن أن نستحضر هذا النّص من كتاب *فنّ الشعر* لأرسطو: "... ومن ناحية أخرى، لما كان الأمر أمر محاكاة فعل، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون، لهم بالضرورة أخلاق أو أفكار خاصة (لأن الأفعال الإنسانية تتميّز بمراعاة هذه الفروق)، فإنّ ثمة علتين طبيعيّتين تحدّدان الأفعال وأعنى بهما : الفكر والخلق، والأفعال هي التي تجعلنا ننجح أو نخفق. والخرافة هي محاكاة الفعل، لأنني أعني بـ"الخرافة" تركيب الأفعال المنجزة، وأعنى بـ"الخلق" ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات، وأعنى بـ"الفكر" كلّ ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما يقررون. وإذن ففي المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هي ما هي، وهي: الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد [...] وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال، لأن المأساة لا تحاكي الناس بل، تحاكي الفعل والحياة، والسعادة [والشقاوة، والسعادة] والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم. وإذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق بل، يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم، ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة، والغاية في كل شيء أهمُ ما فيه." *فنّ الشعر*، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، بلا تاريخ، ص 19- 20.

[2] المقدمة : ص 443.

والمساريّة، ومنه اعتمادهما على المحاكاة وطلبهما للتكرار الذي هو سبيل الصّفة المستحدثة للترسّخ رغم كونها تمتاز بصدورها عن اختيار يكرّس أولويّة العلم بالكيفيّة على نفس الكيفيّة. ومجمل القول أن الفكر هو 'ملكة'، والمذكورة هي "صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرّره مرّة بعد أخرى حتّى ترسخ صورته وعلى نسبة الأصل تكون الملكة ونقل المعاينة أوعب وأتمّ من نقل الخبر والعلم، فالملكة الحاصلة عن الخبر على قدر جودة التعليم وملكة المتعلّم في الصناعة وحصول ملَكته، ثمّ إنّ الصناعة منها المركّب والبسيط ..."

والحقيقة هو أن ابن خلدون يوكل للصناعة دور الفصل بين المعرفة والعلوم، على أساس أنّ الأخيرة ليست إلا معارف وقد تحوّلت إلى علوم بفعل تشكّلها كصنائع، ذلك بفضل فاعلية غير مسبوقة تُكرّس في شكل ملكة مستحدثة. وفي هذا الباب ليس أوضح من مثال الكتابة والفرق بين التعاطي معه كصناعة وبين دمجه في المقدّس. في ذلك يقول ابن خلدون: "وأمّا أهل إفريقية فيخلطون في تعليمهم للوِلدان القرآن بالحديث في الغالب ومُدارسة قوانين العلوم وتلقين بعض مسائلها إلاّ أنّ عنايتهم بالقرآن واستنظار الولدان إيّاه ووقوفهم على اختلاف رواياته وقراءاته أكثر ممّا سواه وعنايتهم بالخطّ تبعٌ لذلك وبالجملة فطريقتهم في تعليم القرآن أقرب إلى طريقة أهل الأندلس واستقرّوا بتونس وعنهم أخذ ولدانهم بعد ذلك وأمّا أهل المشرق فيخلطون في التّعليم كذلك على ما يبلغنا ولا أدري بما عنايتهم منها والذي يُنقل لنا أنّ عنايتهم بدراسة القرآن وصحف العلم وقوانينه في زمن الشبيبة ولا يخلطون بتعلم الخطّ بل لتعليم الخطّ عندهم قانون ومعلّمون له على انفراده كما تُتعلّم سائر الصّنائع ولا يتداولونها في مكاتب الصّبيان وإذا كتبوا لهم الألواح فبخطّ قاصر عن الإجادة ومن أراد تعلّم الخطّ فعلى قدَرِ ما يسنح له بعد ذلك من الهمّة في طلبه ويبتغيه من أهل صنعته فأمّا أهل إفريقيّة والمغرب فأفادهم الاقتصار على القرآن القصور عن **ملكة اللسان جملة** وذلك أنّ **القرآن لا ينشأ عنه في الغالب ملكة** لما أنّ البشر مصروفون عن الإتيان بمثله فهم مصروفون لذلك عن الاستعمال على أساليبه والاحتذاء بها وليس

لهم ملكة في غير أساليبه فلا يحصل لصاحبه ملكة في اللسان العربيّ وحظّه الجمود في العبارات وقلّة التصرّف في العبارات."[1].

مفاد القول أنّه، حين يصبح الخطّ ملكة تصبح كتابة، والمذكورة هي أكثر إفادة لأنها تفيد عقلاً ومعانٍ إذ "تشتمل على العلوم والأنظار **بخلاف** الصنائع وبيانه أنّ في الكتابة انتقالاً من الحروف الخطّية إلى الكلمات اللفظية في الخيال ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني، التي في النّفس ذلك دائما **فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلّة إلى المدلولات**، وهو معنى النّظر العقلي الذي يُكسب العلوم المجهولة فيُكسب بذلك ملكة من التعقّل تكون زيادة **عقل** ويحصل به قوّة فطنة **وكَيَسٍ** في الأمور لما تعوّدوه من ذلك الانتقال ولذلك قال كسرى في كتابه لّما رآهم بتلك الفطنة والكَيَس فقال ديوانه أي شياطين وجنون."[2] (التشديد منّا) على هذا النحو كانت الملَكة تمتاز على المعاني بنفس الميزة التي يتوفّر عليها الفكر، أي القدرة على الإحاطة ولذلك كانت الملكة على وجه الدّقة ملكة في الإحاطة بالمبادئ والقواعد ولكن على وجه جسماني سمته العامّة أنه العلامة على الكَيَس. فهو التناسب وقد عبر من ذهن صاحب الملَكة إلى الجسماني وإلى المتجسّد في **قلب هذا الوجود الدّنيوي** كاشفا عن تصوّر للإنسان المطلق، ذلك القادر على استجماع ذاته والمثول بمجموع كيانه حيال المرئية. ويضيف ابن خلدون أنه : "ما لم تحصل هذه الملكة لم يكن الحذق في ذلك الفنّ المتناول،"[3] ولا يفوته أن يدقّق مباشرة بعد كلامه هذا أنّ: "هذه الملكة هي في غير الفهم والوعي لأنّا نجد فهم المسألة الواحدة من الفنّ الواحد ووعيها مشتركا بين من شدا في ذلك الفنّ وبين من هو مبتدئ فيه وبين العاميّ الذي لم يعرف علما وبين العالم النّحرير والملَكة إنما هي للعالم أو الشّادي في الفنون دون من سواهما فدلّ على أنّ هذه الملَكة غير الفهم والوعي **والملَكات كلها جسمانية** سواء كانت في البدن أو

---

[1] المقدمة : ص 595.

[2] المقدمة : ص 475.

[3] المقدمة : ص 477.

الدّماغ من الفكر وغيره كالحساب والجسمانيات كلّها محسوسة فتفتقر إلى التعليم ولهذا كان السّند في التعليم في كلّ علم أو صناعة إلى مشاهير المعلمين فيها معتبرا عند كلّ أهل أفق وجيل ويدلّ أيضا على أنّ **تعليم العلم صناعةُ اختلاف المصطلحات فيه**، فلكلّ إمام من الأئمّة المشاهير اصطلاح في التعليم يختصّ به شأن الصّنائع كلّها فدلّ على أنّ ذلك **الاصطلاح ليس من العلم** وإلاّ لكان واحدا عند جميعهم." (التشديد منّا)

إجمالا يمكن القول بأنّه تختلف الملكة عن المعاني في كونها عملاً وفعلاً له امتياز تمكين صاحبه من ختم يخصّه ويميّزه، في حين أن **المعاني يمكن أن تكون مجرّد معرفة ميزتها أنها لا تزيد عند المرسل عنها عند المستقبل**. وإن ارتبطت الملَكة بالكيَس فلنجاحها في أن تكون في نفس الوقت الشبيه والمختلف والمألوف والخارج عنه، وكلّ ذلك بفضل الاستفادة من مبدأ التناسب ولكن على نحو تركيبي، وهنا تحديدا تتمثّل استثنائية الملَكة، إذ تعالج التناسب على نحو يقيم بين الكثرة والوحدة علاقة تركيبية وخلاّقة. وربّما لنأي الفلاحة عن هذا البعد التركيبي كانت الفقرة المخصّصة لها ضمن المقدّمة من أصغر الفقرات إن لم تكن أصغرها. مع ذلك فهي تفيدنا أنّ الفلاحة هي صناعة "بدويّة لا يقوم عليها الحضر ولا يعرفونها لأنّ أحوالهم كلّها ثانية على البداوة فصنائعهم ثانية عن صنائعها وتابعة لها."

هكذا تتجدّد بشكل أوضح، علاقة الملكة بكلّ من الفكر والحضارة، إذ تختلف الملكة عن كلّ أشكال الإلهام باستعدادها البيداغوجي أي بجاهزيتها للتعليم وللتعلّم، فالشّعر ليس ملكة لأنه لا يمكن تعليمه، في حين أنّه لا قيام للفنون بدون هذه الملكة (وعلى أساس عدم توفّر الرابسود إيون على معرفة أطرده أفلاطون من جمهوريته، إذ غيابها دليل افتقاد للكياسة الموجبة لحقّ الحسّ المشترك في أن تنفتح عليه العاطفة الشعرية مهما كان جموحها). لهذا صحّ قولنا أنه بالنسبة إلى الحضارة **فإنّ تعارض الطبيعة مع الكيَس يمنعها من أن تكون موضوع تعاقد**، وذلك بحكم أنها لا تقبل أن تكون موضوع قسمة ومشاركة اصطناعية، أي اختيارية وبالتالي فكرية. هكذا

تتعهد الملَكة بعطف الفعل والعمل على الفكر، وبذلك تكون المفعول الرئيسي للّزوم الحداثي الأخطر، ألا وهو لزوم تحويل الطبيعي إلى فكري. ولعلّه أخذا في الاعتبار البعد المنوالي paradigmatique، الذي يمتاز به الحساب في هذا الباب، سمّاه العرب "التعليميات". ورأينا لتوّنا كيف يعتبره ابن خلدون ملكة، ولكن الأهم أن هذه الملكة تُنتج عقلاً وتطوّر فكراً وذلك قبل أن تعلّمه وتؤسّسه في شكل صناعة وفن. فعنوان الحداثة عند ابن خلدون هو أن تصير العلوم صنائع. لنر إليه كيف يستهلّ حديثه عن 'علم تعبير الرؤيا' إذ يبدأ بالقول: "هذا العلم من العلوم الشّرعية وهو حادث في الملّة عندما صارت العلوم صنائع"[1]. مفاد الكلام أنه ضمن الحداثة تصير العلوم موضوع نظر ومناسبة لتطوير ملكة لم تكن حادثة. وبحكم حدوثها على هذا النحو، أي ضمن الشرط الإنساني وخارج الشرط الطبيعي، فقد أمكن لها أن تكون كوسموبولوتية، أي متاحة للإنسان لمجرّد كونه إنساناً وليس بحكم كونه صاحب دين ما أو جنس بعينه إلى آخره من المحدّدات التي يختلط فيها الكيان الطبيعي بالهوية الاجتماعية والإنسانية. إذ يجرى الأمر مع قانون الملَكة وكأنها تمييز وفصل للطبيعة الإنسانية عن الطبيعة البهيمية. وقد نوّه ابن خلدون بهذا الطابع الكوسموبولوتي للعلوم العقلية فقال: "وأمّا العلوم العقلية التي هي طبيعيّة للإنسان من حيث إنه ذو فكر فهي غير مختصّة بملّة بل بوجه النظر فيها إلى أهل الملل كلّهم ويستوون في مداركها ومباحثها وهي موجودة في النّوع الإنساني منذ كان عمران الخليقة وتُسمّى هذه العلوم علوم الفلسفة والحكمة وهي مشتملة على أربعة الأوّل علم المنطق وهو علم يعصم الذهن عن الخطأ في اقتناص المطالب المجهولة من الأمور الحاصلة المعلومة وفائدته تمييز الخطأ من الصواب فيما يلتمسه الناظر في الموجودات وعوارضها ...الخ"[2]. وقد كان قبل ذلك حدّد بأكثر دقّة كيف تفيد الصناعة عقلاً وفكراً فقال: "قد ذكرنا ... أنّ النفس الناطقة للإنسان إنّما توجد فيه بالقوّة وأنّ خروجها من القوّة إلى الفعل إنما هو بتجدّد العلوم

---

[1] المقدمة: ص 526.

[2] المقدمة: ص 529.

والإدراكات عن المحسوسات أوّلا ثمّ ما يُكتسب بعدها بالقوّة النظرية إلى أن يصير إدراكاً بالفعل وعقلا محضا فتكون ذاتاً روحانية ويستكمل حينئذ وجودها. فوجب لذلك أن يكون كلّ نوع من العلم والنظر يفيدها عقلا فريدا. والصنائع أبدا يحصل عنها وعن ملكتها قانون علميّ مستفاد من تلك الملكة، فلهذا كانت الحنكة في التجربة تفيد عقلاً، والحضارة الكاملة تفيد عقلاً لأنها مجتمعة من صنائع في شأن **تدبير المنزل ومعاشرة أبناء الجنس وتحصيل الآداب في مخالطتهم ثم القيام بأمور الدين واعتبار آدابها وشرائطها وهذه كلّها قوانين تنتظم علوما فيحصل منها زيادة عقل**"[1]. (التشديد منّا). ومن نافل القول أن ما هو منشأ ينتظم ضرورة في علاقة مباينة مع ما هو مُعطى. وعلى هذا الأساس سيؤدّي حتما تزايد دور فعل الملَكة في الإنسان في بلورة لوحة قيم يكون من شأنها تعميق التعارض بين كيان الإنسان الطبيعي وهويته الاجتماعية. إنّ المدينة لا تحارب الجوع بقدر ما يتنافس القيّمون عليها على حظّهم من المظاهر، فالعناية باللباس مثلا تصدر، بوعي أو بدونه، عن مسبق مفاده أنه ما من معنى يتضمّنه الاستعمال. وستستقرّ في محلّ الاستعمال القيمة الاستعلانية Ostentatoire. فالعمران كالثوب بل، قوام العمران أن تُعالج كلّ الأشياء كما الثوب أي أن تُصدّر ضمنها المظاهر على الوظيفة، وهو ما سمّاه ابن خلدون "حسن الترتيب والأوضاع" وهو أمر من اختصاص الصناعة لأنها باقية حتى بعد زوال العمران: "وكذا نجد بالقيروان ومرّاكش وقلعة ابن حمّاد أثراً باقياً، من ذلك وإن كانت هذه كلّها اليوم خراباً أو في حكم الخراب ولا يتفطّن لها إلاّ البصير من الناس فيجد من هذه الصنائع آثارا تدلّه على ما كان بها كأثر الخطّ الممحوّ في الكتاب والله الخلاّق العليم"[2].

إجمالا، يمكن القول بأن الفن أثناء أدائه لأولى وظائفه الاجتماعية يقوم بتحوير مضمون أحد أهم مطالب الإنسان الرمزية وذلك بشكل يجعل **الأفراد يطابقون**

---

[1] المقدمة : ص 475.

[2] المقدمة : ص 446.

بين التميّز الفردي وبين الحظوة الاجتماعية. وبحكم أن الحظوة هي من حيث الماهية من طبيعة استعلانية ostentatoire فإنها آيلة حتما إلى الارتباط عضوياً بما يمكن تسميته 'الجسم الشرعي' le corps statutaire أي الجسم المتطابق مع النموذج. وقد شدّدنا على ما جاء في آخر الكلام السابق لابن خلدون لأنه يوضّح بجلاء أن زيادة العقل التي حدّثنا عنها والتي تبذلها الصناعة بواسطة الملَكة يمكن أن نسمّيها : الكَيس من حيث هو تطابق مع النموذج والّذي أذعن لضرورة المطابقة بين التميّز الفردي وبين الحظوة الاجتماعية فيصبح الشعور بالفردية اصطناعيا في بدايته كما في حاجته للاكتمال وهو دلالة الذاتية، ولنذكر كيف أنّ القرآن لا يُصبح مَلكة لأنه لا يقبل المحاكاة وبالتالي لا يساعد على بلورة الذاتية.

بالإمكان القول أن كلام ابن خلدون في النص يقابل بين الإلهام والمعرفة ولكن ما يعنينا الآن هو أنّه لا صلاحيّة للملكة إلا بعد استبعاد كل أصناف الإلهام (وحي، كهانة الخ) ومن هذا المنطلق فإنه يصبح مفهوماً قولنا أن الكيَس هو الموقف الذي يذعن لاقتضاء ما يسمّيه ابن خلدون "الانتزاعية" ونسمّيه نحن اليوم "التجريد"، وأنّ الزيادة التي يمثّلها الكيَس هي زيادة إنابة، إذ بفضل هذه الانتزاعية تتكوّن صبغة جديدة تعطى للملَكة مضمونا يبلغ درجة من التمكّن بحيث يصعب محوه واستعادة ما تتسم به السذاجة الأولى من طواعية: "ذلك أنّ الملكات صفات للنفس وألوان فلا تزدحم دُفعة ومن كان على الفطرة كان أسهل لقبول الملكات وأحسن استعدادا لحصولها فإذا تلوّنت النفس بالملكة الأخرى وخرجت عن الفطرة ضعف فيها الاستعداد باللون الحاصل من هذه الملكة فكان قبولها للملكة فكان قبولها للملَكة أضعف وهذا بيّنٌ يشهد له الوجود فقلّ أن تجد صاحب صنعة يحكمها ثمّ يحكم من بعدها أخرى ويكون فيهما معاً على رتبة واحدة من الإجادة"[1]. وفي هذا الأمر دليل على فرط تعميق النشاز الحاصل دوما بين الحياة والفكر وبين الرابطة الوجودية

---

[1] المقدمة : ص 449.

ومثيلتها العمرانية. والحضارة ما تنفكّ طبعا تحوّر في طبيعة الحياة (الفطرة كما يقول ابن خلدون) على نحو يزيدها عقلاً وفكراً مكتسباً. أليس من الشرط الأساسي ليكون عملا ما على استيفاء صفة الفنّي أن يكون محوّرا stylisé ! كذا هي الفاعليّة العائدة لكلّ الصنائع والملكات : التحوير وتحوير التحوير. لقد ذهب ابن خلدون في هذا السياق إلى حدّ اعتبار أن "علم الهندسة للفكر بمثابة الصابون للثوب الذي يغسل منه الأقذار"[1]. والمجاز هنا كأنه أراده تأكيداً لما قاله قبل ذلك بأسطر حين كتب: "واعلم أنّ الهندسة تُفيد صاحبها إضاءة في عقله واستقامة في فكره لأن براهينها كلّها بيّنة الانتظام جليّة الترتيب لا يكاد الغلط يدخل أقيستها لترتيبها وانتظامها فيبعد الفكر بممارستها عن الخطأ وينشأ لصاحبها عقل على ذلك المهيع وقد زعموا أنه كان مكتوبا على باب أفلاطون من لم يكن مهندسا فلا يدخلنّ منزلنا"[2].

على أساس هذه الأرضية ارتبط العمران بالكيَس والنماء الموالي لوضع يتّسم أوّلا ، بالتحرّر من هاجس توفير المعاش وثانيا بمداومة تعقّب مظاهر الشرف سواء كان شرفاً ذاتياً أو شرفاً بالموضع ، وبخصوص أوّلا ، لا بدّ من الانطلاق من ملاحظة أنه بقدر ما تكثر الصنائع في الأمصار ، بقدر ما يكثر الترف وتزداد الجودة وذلك لأن الحضارة "أمر زائد على المعاش فمتى فضلت أعمال أهل العمران عن معاشهم انصرف إلى ما وراء المعاش من التّصرّف في خاصيّة الإنسان وهي العلوم والصنائع ومن تشوّف بفطرته إلى العلم ممن نشأ في القرى والأمصار غير المتمدّنة فلا يجد فيها التعليم الذي هو صناعي لفقدان الصّنائع في أهل البدو"[3]، ذلك أنّ الكيس ترف وبالتالي احتاج للصناعة من حيث هي ملكة ، في الوقت الذي بقي فيه البدو على حالهم الأولى، أي على توحّشهم وبأسهم. وهكذا بخصوص ثانيا، انخرط أهل العمران في دينامية معيارية مبدأها استبدال البأس بالكيَس لما في ذلك من شرف. هو

---

[1] المقدمة : ص 538.

[2] المقدمة : ص 537.

[3] المقدمة : ص 481.

شرف بالذات لكلّ من تعاطى صناعة ضرورية وهو شرف بالموضع للصناعات التي هي داع إلى مخالطة الملوك الأعاظم في خلواتهم ومجالس أنسهم "وما سوى ذلك من الصّنائع فتابعة وممتهنة في الغالب."[1] ولعلّ سبب امتهانها هو افتقادها لشرف ما يساعدها على تخطّي ما يغشى، مبدئيا، الصناعة من عيب الاصطناع. ويمكن أن نضرب على ذلك مثال صناعة الغناء، فبعد أن عيّن ابن خلدون صناعة الغناء بوصفها من الصناعات الشريفة بالموضع، عاد وقال عنها: "وهذه الصناعة آخر ما يحصل في العمران من الصنائع لأنها كمالية في غير وظيفة من الوظائف إلاّ وظيفة الفراغ والفرح وهو أيضا أوّل ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه والله أعلم"[2]. فلعلّه ها هنا يتحدّث عن الصناعة كخدمة عمومية لا كطلب سلطاني. وهذه الصناعة، تفقد الكثير من شرفها حالما ينقص العمران وتدخل المدينة في أزمة، وهي التي كانت جزءا من ديوان العرب في عهد بداوتهم، وذلك باعتبار حميمية صلتها بالشعر كما بيّنه ابن خلدون في الفصل الذي وضعه لصناعة الغناء. وطبعا لم يصبح الغناء صناعةً إلاّ لأن الحضارة تجعل من خلالها الفرح والفراغ وظيفة، أي أن صناعة الغناء تبلغ المدى من ميل الحضارة إلى تحويل الطبيعي إلى فكري. ويحصل شبيه ذلك مع صناعة النجارة، التي هي في الأصل ضرورية في العمران. وحسب ما نقرأ في المقدّمة، فإنه "إذا عظمت الحضارة وجاء التّرف وتأنّق الناس فيما يتّخذونه من كلّ صنف من سقف أو باب أو كرسيّ أو ماعون حدث التأنّق في صناعة ذلك واستجادته بغرائب من الصّناعة كمالية ليست من الضّروري في شيء مثل التخطيط في الأبواب والكراسيّ ومثل تهيئة القِطع من الخشب بصناعة الخرط يُحكم بريها وتشكيلها ثمّ تُؤلّف على نسبٍ مقدّرة وتُلحم بالدّساتير فتبدو لرأي العين مُلتحمة وقد أخذ منها اختلاف الأشكال على تناسب

[1] المقدمة : ص 450.

[2] المقدمة : ص 474- 475.

يُصنع هذا في كلّ شيء يُتّخذ من الخشب فيجيء آنق ما يكون وكذلك في جميع ما يُحتاج إليه من الآلات المُتّخذة من الخشب من أيّ نوع كان"[1].

لا عجب بعد كلّ ما ذكرنا أن يجزم ابن خلدون أنّ: "رسوخ الصنائع في الأمصار إنما هو برسوخ الحضارة وطول أمده والسّبب في ذلك ظاهر وهو أنّ هذه كلّها عوائد للعمران والأوان والعوائد إنما ترسخ بكثرة التكرار وطول الأمد فتستحكم صبغة ذلك وترسخ في الأجيال وإذا استحكمت الصبغة عسُر نزعها ولهذا نجد في الأمصار التي كانت استبحرت في الحضارة لّما تراجع عمرانها وتناقص بقيت فيها آثار من هذه الصنائع ليست في غيرها من الأمصار المستحدثة العمران ولو بلغت مبالغها في الوفور والكثرة وما ذاك إلاّ لأن أحوال تلك القديمة العمران مستحكمة راسخة بطول الأحقاب وتداول الأحوال وتكرّرها وهذه لم تبلغ الغاية بعد وهذا كالحال في الأندلس لهذا العهد فإنّا نجد فيها رسوم الصّنائع قائمة وأحوالها مستحكمة راسخة في جميع ما تدعو إليه عوائد أمصارها كالمباني والطّبخ وأصناف الغناء واللهو من الآلات والأوتار والرّقص وتنضيد الفُرُش في القصور في البناء وصوغ الآنية من المعادن والخزف وجميع المواعين وإقامة الولائم والأعراس وسائر الصّنائع التي يدعو إليها الترف وعوائده فنجدهم أقْومَ عليها وأبصر بها ونجد صنائعها مستحكمة لديهم فهم على حصّة موفورة من ذلك وحظّ متميّز بين جميع الأمصار وإن كان عمرانها قد تناقص والكثير لا يُساوي عمران غيرها من بلاد العُدوة وما ذاك إلاّ لما قدّمناه من رسوخ الحضارة فيهم برسوخ الدولة الأمويّة وما قبلها من دولة القوط وما بعدها من دولة الطوائف وهلمّ جرّا فبلغت الحضارة فيها مبلغا لم تبلغه في قطر إلاّ ما يُنقل عن العراق والشّام ومصر أيضا لطول آماد الدّول فيها فاستحكمت فيها الصنائع وكمُلت جميع أصنافها على الاستجادة والتنميق وبقيت صبغتها ثابتة في ذلك العمران لا

[1] المقدمة : ص 455.

تفارقه إلى أن ينتقص بالكلّية حال الصِّبغ إذا رسخ في الثوب"[1] ، فهل حاصل كلّ ما مرّ ذكره أنّ ابن خلدون ينتصر لحضارة المدينة وينخرط في قيمها وتصوّراتها ؟

للجواب عن هذا السؤال ربما كان كافيا أن نتذكر قول ابن خلدون، موجزاً هدف مؤلّفه في شكل نصيحة يتوجّه بها إلى قارئه، "... واترك الأمر الصناعي جملة واخلُص إلى فضاء الفكر الطبيعي الذي فُطرت عليه وسرّح نظرك فيه وفرّغ ذهنك فيه للغوص على مرامك منه واضعا لها حيث وضعها أكابر النّظّار قبلك مستعرضا للفتح من الله كما فتح عليهم من ذهنهم من رحمته وعلّمهم ما لم يكونوا يعلمون فإذا فعلت ذلك أشرقت عليك أنوار الفتح من الله بالظّفر بمطلوبك وحصل الأمام الوسط الذي جعله الله من مقتضيات هذا الفكر ونظره عليه كما قلناه وحينئذ فارجع به إلى قوالب الأدلّة وصورها فافرغه فيها ووفّه حقّه من القانون الصّناعي ثم اكسه صور الألفاظ أبرزه إلى عالم الخطاب والمشافهة وثيق العرى صحيح البنيان. وأمّا إن وقفتَ عند المناقشة والشّبهة في الأدلّة الصّناعية وتمحيص صوابها من خطئها وهذه أمور صناعية وضعيّة تستوي جهاتها المتعدّدة وتتشابه لأجل الوضع والاصطلاح فلا تتميّز جهة الحقّ منها إذ جهة الحقّ إنما تستبين إذا كانت بالطّبع فيستمرّ ما حصل من الشكّ والارتياب وتُسدل الحُجب على المطلوب وتقعد بالناظر عن تحصيله وهذا شأن الأكثرين من النُّظّار والمتأخّرين سيما من سبقت له عُجمة في لسانه فربطت عن ذهنه ومن حصل له شغب بالقانون المنطقي تعصّب له فاعتقد أنه الذّريعة إلى إدراك الحق بالطبع فيقع في الحيرة بين شُبه الأدلّة وشكوكها ولا يكاد يخلص منها والذّريعة إلى إدراك الحق بالطبع إنما هو الفكر الطبيعي كما قلناه إذا جُرّد عن الأوهام وتعرّض النّاظر فيه إلى رحمة الله تعالى وأمّا المنطق فإنما هو واصف لفعل هذا الفكر فيُساوقه في الأكثر فاعتبر ذلك واستمطر رحمة الله تعالى متى أعوزك فهم المسائل تُشرق عليك أنواره بالإلهام إلى الصواب والله الهادي إلى رحمته وما العلم إلا من عند الله."[2]

---

[1] المقدمة : ص 445- 446.

[2] *المقدمة* : ص 592.

في معاني الصنائع الفنية وإشكاليات تصنيفها

ملامح الفن والجمالية في التفكير العربي

محمّد محسن الزّارعي

تمهيد

يبدو تصور ابن خلدون للصناعات لدى العرب متحددًا، في الغالب، بتلقيهم للوافد. وهو في المجال المتصل بالصنائع الفنية، يذهب إلى أبعد من ذلك، عندما يشير في أحد فصول مقدمته[1] إلى أن أغلب الصناعات التي وجدت لدى العرب كانت وافدة من أقاليم مجاورة أو من حضارات سابقة[2].

وقد يحتاج هذا الموقف إلى معالجة نقدية: فابن خلدون لا يقصد به الاستنقاص من أهمية إنتاج العرب للفنون والصناعات، بل لعله يقصد الدعوة إلى الابتعاد عن المفاضلة بين الأمم، والتأكيد على أهمية مبدإ التفاعل بين الثقافات لإنتاج المعرفة والعلوم. هذا المبدأ، لئن لم يتضح بشكل بارز في نصوص ابن خلدون لأنه قد يكون بنى آراءه على التصادق، فإنه قد أخذ أبعادا جلية في التصور العربي الوسيط سواء من خلال الاعتناء بتصنيف العلوم أو الاهتمام بقراءة أعمال القدامى وشرحها[3].

والواقع أن تحديد الملامح الأساسية للصنائع الفنية لدى العرب سيقتضي دعم تصورهم لتصنيف العلوم بما ورد في شرحهم لفن الشعر لأرسطو4، لأن غموض حدّ

---

[1] "إن العرب أبعد الناس عن الصنائع"، *المقدمة*، دار الجيل بيروت، ص 448.

[2] فالعرب، بتعبير ابن خلدون، "أهل بدو بعيدون عن الحضارة وما يتصل بها من فنون ومن إجادة للصنائع، إنهم قد استجلبوا الصناعات من أمم أخرى "استكثرت فيهم الصنائع واستجلبتها الأمم من عندهم فرسخت فيهم أحوال الحضارة ومن جملتها الصنائع"نفس المرجع ص 448.

[3] انظر مثلا ترجمة متى بن يونس لكتاب *الشعر* لأرسطو. وكذلك تعليقات وشروحات الفارابي. وابن سينا و ابن رشد: أوردها عبد الرحمان بدوي في كتاب *فن الشعر*، دار الثقافة بيروت، لبنان (ب.ت).

[4] ذلك أن التصنيف بما هو جهد نقدي لترتيب المعارف بحسب نظام، لا يبدو في التصور العربي الوسيط قطعا مع علوم الماضي بل هو يظهر في الغالب كإضفاء لنظام أو لمعقولية خاصة على علوم يبدو أن أغلبها قد تأسس منذ

تلك الصنائع، وهو ما نجده في مختلف التصنيفات ولا سيما تصنيف الفارابي، يمكن تقليصه إذا عدنا إلى شرح العرب لصناعة الشعر وتفكيرهم فيها[1]. فذلك الشرح لم يقصد الفهم فحسب بل كان مناسبة للتصنيف والنقد والتمحيص في الصناعة الفنية عموما. لقد حدّد ذلك الشرح ماهية الشعر وجودته ومفهوم الصناعيّ فيه، ومكننا بذلك من فوائد عديدة لعلّ أهمها:

1- تدقيق معنى الصناعة في جانبها الفني بما أن الشعر يعرض صناعة أو فنا.

2- فهم البعد التطبيقي للصناعة باعتبار أن "الشعرية"[2] بحسب تعبير ابن سينا أو "البويطيقا" بتعبير الكندي هي بمثابة تطبيق الصناعة على الشعر.

3- تدقيق تصنيف الصناعة الفنية بما أنه قد ساهم في تحديد طبيعتها ومنزلتها في تفكير العرب.

في تعدّد معاني الصناعة

يبدو أن القدامى لم يفكروا في التضاد بين الفن والتقنية، فالقول بالاختلاف النوعي للفن عن التقنية هو قول معاصر، ويعكس تحولات اجتماعية تعود أساسا إلى البوادر الأولى للثورة الصناعية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. فهو طرح يعبر عن وضع تاريخي واجتماعي قام على مبادئ تقسيم العمل وعقلنة الممارسات الإنسانية، وتزامن مع ظهور قوانين جديدة للإنتاج تحكمت في معظم قطاعات الحياة الاجتماعية، فـ"اللفظ اللاتيني ars واللفظ الإغريقي techné يسميان شيئا واحدا،

الإغريق. أما الشرح فهو ليس مبني بدوره على قبول مطلق لنص قائم، إنه لا ينفصل عن التصنيف، بالقدر الذي لا تعبّر الأمور التي ينتجها عن نظام النّص بل عن نظام آخر تتولد عنه كخطاب شارح أو حتى مأوّل، نظام يبني مسافة بين النص الخام والنص المشروح، وهي مسافة لا تتحدد بدرجة الوضوح فقط، بل بمبدإ الاختلاف الذي تطلبه ثقافة الشارح ووعيه بمتطلبات عصره.

[1] انظر مثلا: قدامة بن جعفر نقد *الشعر*: تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، وكذلك: أبي حازم القرطاجني: *منهاج البلغاء و سراج الأدباء*، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي بيروت 1986

[2] ابن سينا: "فن الشعر" من كتاب *الشفاء* أورده بدوي في المرجع المذكور سابقا ص 172

فهما يدلان معا على ممارسة مهنة"[1] أو صنعة، أو هما يدلان على المهارة التي تنتج عن التعلم أو المعارف العملية المباشرة(savoir faire)، والتي تمكن من إنتاج شيء نافع طريف أو عجيب أو ممتع.

ويبدو أن الثقافة العربية تستخدم مصطلح الفن من خلال صلته الوثيقة بالتقنية للدلالة على مثل هذا النشاط الذي يرتبط ضمنه العملي بالفكري والمادي، حيث ينتشر فيها استعمال لفظ الصناعة للدلالة على أنشطة عديدة ومن بينها الفن[2]، وهو لفظ يمكن أن نميز داخله بين معنيين: معنى يحدد الصناعة بالعمل أو بمزاولة العمل. ويقصد بالعمل هنا الحرفة والأعمال اليدوية بصورة عامة كتلك المرتبطة بالحياكة والخياطة والفلاحة والبناء... الخ. وعلى العموم كل الأعمال التي هي "بالقصد، دعت الضرورة إليها "بحسب تعبير إخوان الصفا[3]، ومعنى يقيدها بالعلم أو بالنظر فكل "صناعة تحتاج إلى الفكر والتعقل"[4].

حسب هذا المعنى الأخير لا يقتصر مفهوم الصناعة على العمل بل يشمل أيضا النشاط "النظري" وتحديدا النشاط النظري المرتبط بالعمل. ولا نعتقد أنه في حالة الصناعات الفنية، ويبدو أنها تصنيفيا تقابل الصناعات النظرية، يوجد تعارض بين النظري والعملي، بل هي صناعات تحتاج إلى المادة وإلى تقنيات معالجة تلك المادة على خلاف الصناعات النظرية وهي التي يكون فيها التفكير في علاقة مباشرة بذاته أو يفكر في ذاته كما يُقال في مفاهيم الفلسفة.

---

[1] Eric Bonnet, «Recueil, conservation et simulation des savoir artisanaux dans l'art contemporain », in *Identité et création dans l'artisanat d'aujourd'hui*, publication de l'Institut Supérieur de Arts et Métiers de Gabès, 2005, p.17

[2] فهو يتضمن الحرف والإنتاج، كما أنه يتضمن أيضا تسمية العلوم والمعارف. فالصناعة إذن هي العلم بكيفية العمل و هي أيضا العلم بكيفية المعارف كالفلسفة والمنطق والرياضيات. ويلخص التهاوني في كتابه *كشاف اصطلاحات الفنون*، المعنيين المذكورين بقوله: الصناعة في عرف العامة هي العلم الحاصل بمزاولة العمل... و في عرف الخاصة هي العلم كعلم الفقه والمنطق والنحو والحكمة العملية ونحوها مما لا حاجة فيه إلى حصوله بمزاولة الأعمال "(التهاوني: *كشاف اصطلاحات الفنون*، بيروت، دار صادر، ج 11).

[3] إخوان الصفا: *الرسائل*، الرسالة الثامنة، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، 1957، ص 284.

[4] نفس المرجع ص.285

ليست الصناعة، مجرد عمل مادي، وليست أيضا علما نظريا خالصا. فهي مزاولة. ولفظ المزاولة الذي يشير هنا إلى المحاولة والمعالجة(*لسان العرب*، المعالجة لفظ زَوَلَ)، يعني أن الصناعة تحصل في الغالب "بالتمرن على العمل"، وأن ميزة الصانع - الفنان تكمن في كونه يستعمل شكلا من النظر العملي، أي جملة من التدابير أو الإجراءات التقنية التي تجعله يزاول الأشياء دون أن يكون نشاطه مجرد جهد يدوي ودون أن يكون إنتاجه مجرد بضاعة للاستهلاك أو الاستعمال المباشر. فالصانع- الفنان يهتم أساسا بكيفية إنجاز العمل وهو يهدف إلى أن يكون محتوى إنتاجه أسمى من المنفعة المباشرة. ومن هنا فان العرب يطلقون تسمية "ملكة" على الصناعة[1]، وهي تسمية تشير تقريبا إلى ما يصطلح عليه الفكر الغربي لاحقا بالموهبة، ولكنها تشير أيضا إلى هذا الفعل المتعقل الذي يتقيد بالأشياء المحسوسة أو الطبيعية[2]. فالصناعة الفنية هي علم عملي يختص بإعداد الأجسام لتصير قابلة للصور، ولكن ليست أي صور، بل هي تحديدا صور جميلة.

فإن كان المنطق هو فن لتدبير الأقوال والمبادئ وإن كانت السياسة والأخلاق تدابير لأفعال، فإن الصناعة فن تدبير الأجسام حتى تُجودها وتحدث فيها آثارا نافعة وتامة وحسنة وجميلة. حيث تبدو الصناعات ذات المنحى الجمالي بمثابة نشاط متعقل لإسناد الصور إلى المواضيع أو المواد، أو كما يقول إخوان الصفا "إخراج الصورة في شكل فكرة ووضعها في الهيولى"[3]، فالصانع هو واهب الصور التي هي الأشكال الجمالية والزينة والنقوش والأصباغ وما شاكلها، أمّا الأجسام فمحلات للآثار الفنية أو مواضيع "للصناعات التي تقصد الجمال والزينة"[4].

---

[1] ذلك من جهة كونها تمرسا ونشاطا للنفس الناطقة، وهو المعنى الذي أشار إليه الجرجاني في كتابه *التعريفات*، عندما ذكر "أن الصناعة ملكة نفسانية تصدر عنها الأفعال الاختيارية من غير روية. وقيل العلم المتعلق بكيفية العمل." انظر: الجرجاني: *التعريفات*، الدار التونسية للنشر و التوزيع، 1971، ص 70.

[2] يشير ابن خلدون إلى ذلك عندما يحدد الصناعة بـ "ملكة في أمر عملي، وبكونه عمليا هو جسماني محسوس". انظر: *المقدمة*، نفس المعطيات السابقة، ص 443.

[3] إخوان الصفا: نفس المرجع ص 227

[4] نفس المرجع ص 284.

أشكال الصناعات

يمكن الحديث عن ثلاثة أشكال من الصناعات: صناعات نظرية تهتم بكيفية العلم، كالفلسفة والرياضيات والطبيعيات. وصناعات عملية تتصل بكيفية الفعل أي بالتعقل والتروي. وأخيرا صناعات تقنية تختص بتعلم الطرق والتدابير والمباشرة الكفيلة بإنجاز الأشياء. فهدف هذه الصناعة هي تحويل الأشياء وإنتاجها بتثبيت الصور في موادها، فهي أقرب إلى أن تكون تقنية لا بالمعنى التكنولوجي للكلمة ولكن بالمعنى الآلي الذي يتصل بكيفية إنجاز عمل ما[1].

والصناعة بهذا المعنى الثالث يمكن أن تتضمن الفن بما أن الصور التي تُثبّت في المواد قد يقصد بها الجميل والنافع، لكن شريطة أن نردفها بمفهوم آخر وهو المحاكاة. فالصناعة بمعناها الفني هي محاكاة للطبيعة ولأفعال النفس. وهي هنا لا تختلف عن ما عبر عنه الإغريق بلفظ "الشعرية" (poétique)[2]. فالصناعة تنتج أشياء شبيهة بالمنتجات الطبيعية وبأفعال النفس، من جهة أنها تمنح المواد صورا مختلفة. فتكون عندئذ نافعة و مؤثرة على النفس بحسنها و جمالها. فالشعر مثلا صناعة تحاكي "الأفعال والأحوال" فيكون غرضها التحسين أو التقبيح أو المطابقة. وكذلك التصوير هو صناعة، إذ أن صناعة "المصورين ليست شيئا سوى محاكاتهم صور الموجودات الطبيعية أو النفسانية حتى يبلغ من حذقهم فيها أن تعرف أبصار الناظرين إليها من النظر إلى الموجودات أنفسها بالتعجب من حسنها ورونق منظرها[3].

التصور التصاعدي للصناعات

يمكن أن نلاحظ لدى العرب تصورا تصاعديا للصناعة، لا يعبر فقط عن شرف الصناعات وتفاضل بعضها على بعض، ولكن قد يتضمن أيضا رؤية تربط الصانع بنموذج أعلى يمثل الصناعة التامة والمطلقة. فقد خصّص إخوان الصفا الرسالة الثامنة من رسائلهم الفلسفية للحديث عن شرف الصناعات ومراتبها، وانطلقوا من مرتبة

---

[1] يستخدم ابن سينا: لفظ " الصناعة الفاعلة " للتعبير عن الصناعة من جهة ما هي مزاولة و مباشرة الأعمال مثل علم الطب التجريبي.

[2] ابن سينا: نفس المرجع المذكور سابقا.ص.170.

[3] إخوان الصفا: نفس المرجع، ص 289.

الصناعات بالأشكال والنقوش والأصباغ في الأجسام الطبيعية بالجملة ليصلوا إلى الصناعة المرتبطة بجودة إبداع الصور المجردة وجودة إبداع الهيولي التي يختص بها الله[1].

لقد أرسى مثل التصور شكلا من التراتب في الصناعة، ولكنه من ناحية ثانية قد نزلها في منزلة بين المنزلتين: بين منزلة محاكاة الطبيعة بما أن الصناعة – تقتفي أثر الطبيعة وتحاكيها– بلغة التوحيدي[2]، ومنزلة تشبه الصانع بالإلاه بوصفه "أصنع الصُنّاع" [3]، ويقول إخوان الصفا في هذا السياق: "كل صناعة هي التشبه بالصانع الحكيم الذي هو الباري جل ثناؤه. ويقال إن الله تعالى يحب الصانع الحاذق"[4]. وكأن الصناعة هنا هي شبيهة بالفلسفة باعتبارها تشبها بالله بقدر الطاقة الإنسانية. فمتى جُوّدت الصناعات ازداد الإنسان قربا من الله.

ولذلك لا تتضمن الصناعة علاقة بين الصانع والطبيعة فحسب بل تعبر عن علاقة تقرب من الله ومن ملكوته، وذلك "قصد النجاة من جوهر الهيولي وأسر الطبيعة أو الخروج من هاوية عالم الكون والفساد إلى "فسحة عالم الأرواح. والمكث هناك ... ملتذا مخلدا أبدا" [5] وكأن مقصد الصناعة أو الفن عند العرب المسلمين هو التوق إلى الخلاص وتحصيل السعادة الأبدية.[6]

الصناعة و التكنيه [techné] الاغريقي

تتحدد الصناعة إذن بالعمل والفكر، فهي عمل لأنها تتصل بالجهد وبالأشياء المحسوسة، وهي أيضا فكر لأنها تدابير لتلك الأشياء فالصناعة هي إذا علم أو معرفة هدفها إسناد حقيقة للأشياء والموضوعات. ولكن هل يمكن مقاربة هذا المفهوم من

---

1 نفس المرجع ص 277- 289.

2 التوحيدي: *الهوامل و الشوامل*، ط القاهرة 1951 ص 140

3 إخوان الصفا: نفس المرجع ص 290.

4 نفس المرجع

5 نفس المرجع ص 286.

6 تفسر عدة أطروحات الفن الإسلامي، وخاصة الرسم، ضمن هذا المسار: انظر مثلا: بابا دوبولو: *جمالية الرسم الإسلامي*، ترجمة علي اللواتي، تونس 1979. وانظر أيضا: Titus Burckhardt : *l'art de l'islam*, trad. française, 3ème partie.

خلال صلة محتملة له بما ذكره اليونان حول "التكنيه" (techné) بوصفه يعبر عن مفهومهم للفن، لاسيما وأن أرسطو في الكتاب السادس من أخلاق نيقوماخوس قد حدد هذا اللفظ بأنه معرفة مرتبطة بالإنتاج والإنشاء[1]. فهل يمكن القول إنّ الصناعة عند العرب هي المرادف الحقيقي للفظ "التكنيه" الإغريقي؟

ومن المهم قبل الإجابة عن هذا السؤال أن نحدد أوّلا معنى "التكنيه" مثلما ضبطه أرسطو. وليس ذلك لأن أرسطو هو الوحيد من بين الإغريق الذي فكر في هذا المفهوم، ولكن لأنّه أوّل من صاغه صياغة فلسفية منسقة باعتباره قد صنّف العلوم تصنيفا يحدّدها بحسب موضوعاتها وبحسب شرف معارفها، ولأنه أيضا الفيلسوف الأكثر اعتمادا في الفلسفة العربية الإسلامية في مستوى ترجماتها وفي تصنيفاتها للعلوم والمعارف.

إننا قد نلتمس هنا تحديد التكنيه في مستوى الفقرة الرابعة من المقالة السادسة من كتاب أخلاق نيقوماخوس[2]. فهذا اللفظ الذي يترجم عادة بالفن (art) يتحدد عند أرسطو بشكل من أشكال التعبير عن الحقيقة [3] ولذلك فهو ليس"ظنا أو رأيا"[4] هو استعداد نفسي مصاحب للعقل، غير أنه يختلف عن العلم الذي يقوم على التعليم والبرهنة الضرورية. فالفن بما هو تكنيه لا "يختص بما يوجد أو بما ينتج بحسب مبدإ الضرورة "[5].

إنّ مجاله هو الممكن والصدفة، فهو إبداع ينتج أثرا ما لم يكن في الطبيعة من قبل، لذلك فليس هو مجرد فعل رغم أنّه واقع في مجال الفعل. إذ أنّ مبدأ الفعل يتحدد بالشخص. فالفرق بين الإبداع والفعل هو إذن كالفرق بين ميدان السياسة والأخلاق وميدان الإبداع والإنشاء.

---

[1] Aristote : *Ethique de Nicomaque*, trad. Jean voilquin, éd. G.F, Paris 1965, p, 157 وانظر أيضا: Aristote : *Métaphysique*, trad. Tricot. J.Vrin , livre A.9800, 25, p .2

[2] نفس المرجع الفقرة الرابعة من المقالة السادسة

[3] نفس المرجع ص 155.

[4] نفس المرجع ص 156.

[5] نفس المرجع، ص 157

فالميدان الأول علم عملي يرتهن حصوله بحصول التروي أو التعقل. أما الميدان الثاني فهو علوم إنشائية تقوم على مبدأ المحاكاة وهو قانون كل فن وحقيقته.

أخيرا، ليس الفن بما هو تكنيه حرفة تتقيد بتجربة مباشرة بما أنه معرفة ترتبط أساسا بـ"البحث عن التدابير التقنية والنظرية لإحداث أثر ما ينتمي إلى مقولة الممكن(possible) يكون مبدؤها في الفنان نفسه"[1]، وقد يكون ذلك المبدأ على صلة بالحرفة أو بالشعر أو البيان.

ليس التكنيه حسب أرسطو، علما من العلوم النظرية. وهو أيضا لا ينتمي إلى العلوم العملية، وهو جزء من العلوم الإنشائية، أو هو مبدأ هذه العلوم من حيث أنها تدابير للأقوال والأجسام، خاصّة أنّها تتناول أقوال الإنسان من حيث وقوعها في النفس أو من جهة قوة تأثيرها في الخيال وإقناعها العقل. وتقوم تلك العلوم على فعل المحاكاة.

يبدو إذن أنّ التحديدات التي ضمنها أرسطو لمعنى التكنيه قد تحتمل مرادفة ممكنة بينه وبين الصناعة. بما أن العرب قد حددوا الصناعة بالمعرفة. وبمزاولة الأعمال والإنتاج.

وقد يقود الإقرار بمثل هذا الترادف إلى استنتاجات لعلّ أهمها أنّه إن سلمنا بأنّ أرسطو قد حمّل التكنيه معنى شعريا أو إنشائيا (poétique)، فهل يعني ذلك أن العرب قد صنفوا العلوم تصنيفا فنيا أو شعريا لما نعلمه من أنّ تصنيفاتهم للمعارف(تصنيف الفارابي، وابن سينا، وإخوان الصفا) تسمّي العلوم صناعات[2]؟

قد يبدو هذا الأمر غير ممكن وذلك لسببين أساسيين على الأقل:

1- لأن مثل ذلك التصنيف يقود إلى خلط في مستوى موضوعات العلوم والمعارف وفي مستوى مناهجها وغاياتها[3].

---

[1] نفس المرجع.

[2] انظر مثلا تصنيف الفارابي للعلوم: كتاب *إحصاء العلوم*، تحقيق عثمان أمين ط 2، دار الفكر العربي 1949، حيث يسمى العلوم صناعات. وكذلك تصنيف إخوان الصفاء للعدد، ضمن: *الرسائل*: الرسالة الثامنة، حيث يميزون بين صناعات عملية وصناعات علمية.

[3] الفارابي: نفس المرجع

2- لأن العرب (أو على الأقل بعضهم) قد ألحقوا العلوم الإنشائية بقسم معين سموه العلوم الآلية. وهي أساسا علم المنطق وعلم اللسان نجد ذلك خاصة في تصنيف الفارابي للعلوم[1].

ولكن قد نخرج من هذا الإشكال باتّباع طريق آخر، فنتسائل: كيف تلقّى العرب مفهوم التكنيه الإغريقي؟

ها هنا يمكن أيضا أن يواجهنا تعقيد آخر، إذ أننا لا نملك نصوصا فلسفية صريحة يمكن أن تتوسط بين الفلسفة العربية والفلسفة اليونانية اختصت بشرح هذا المفهوم بالذات[2]، بل إن الترجمة الوحيدة لكتاب الشعر وفيه استخدم أرسطو لفظ التكنيه لم تُنجز عن اليونانية مباشرة بل عن السريانية[3]، وهو ما يزيد البحث تعقيدا خاصّة إذا أضفنا إليه أنّ كل من يحاول مزاولة هذه المسألة هو في نهاية المطاف يسعى إلى تحديدها كما لو كانت موضع تقدير الفلاسفة العرب أنفسهم.

إنّ هذه الصعوبات تجعل مقاربة هذا السؤال مقاربة دقيقة، أمرا عسيرا، لذلك فإن الأمر يتعلق هنا بمحاولة تتحدد بسؤالين:

1- كيف ترجم العرب مصطلح التكنيه، وكيف سموه في تعليقاتهم وشروحهم على كتاب الشعر ؟

2- كيف تحددت منزلته ضمن تصنيفهم للعلوم[4].

وللإجابة عن السؤال الأول نحاول اعتماد ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر لأرسطو وعلى تعليقات كل من الفارابي وابن سينا وابن رشد[5]. ويستخدم النص الأول بصراحة كلمة الصّناعة للتعبير عن لفظ التكنيه، ذلك ما نجده مثلا في ترجمة متى لمقطع من كتاب الشعر يستخدم فيه أرسطو لفظ التكنيه، وفيه يذكر ما يلي:

---

[1] الفارابي: *إحصاء العلوم*.

[2] بعض الباحثين يشيرون إلى أن الفلاسفة العرب قد علقوا على *أخلاق نيقوماخوس* وشرحوه، لكنّ تلك الشروح والتعليقات عُدّت مفقودة، ومنها تعليق ابن رشد الذي ربما يكون قد نقل إلى العبرية و لم يترجم بعد إلى العربية.

[3] أورده عبد الرحمان بدوي في ترجمته لكتاب *الشعر* لأرسطو: انظر *فن الشعر*، لبنان، بيروت، دار الثقافة.

[4] سنعتمد خاصة تصنيف الفارابي وتصنيف إخوان الصفا.

[5] تعليقات أورد ها عبد الرّحمان بدوي: نفس المرجع السابق.

"وكما أنّ الناس قد يشبهون بألوان وأشكال كثيرة أو يحاكون دلك من حيث أنّ بعضهم يشبه بالصناعات (Τεχσης) وبعضهم بالعادات وقوم آخرون بالأصوات. كذلك الصناعات (Τεχσης)التي وضعنا وجميعها تأتي بالتشبه والحكاية باللحن والقول والنظم"[1]. وهو المقطع ذاته الذي أورده ابن رشد واستعمل فيه لفظ الصناعة حين أورد حديث أرسطو، يقول: "وكما أنّ الناس بالطبع قد يخيّلون بعضهم بعضا بالأفعال مثل محاكاة بعضهم بعضا بالألوان والأشكال والأصوات وذلك إما بصناعة وملكة توجد للمحاكي، و إما عن شكل عادة تقدمت لهم في ذلك..."[2]. واستخدام لفظ الصناعة للدلالة على التكنيه أصبح شائعا في رسالة الفارابي "في قوانين صناعة الشعراء" وكذلك في "فن الشعر" من كتاب الشفاء لابن سينا. فالأول يستخدم عبارة "صناعة الشعر" للإشارة إلى "القوانين والأمثلة والأقاويل التي يُنتفع بها في هذه الصناعة"[3]، أمّا الثاني فهو يستخدم الصناعة بمعنى الآلة المحسنة للشعر إذ يقول: "والصناعة أعلى درجة من درجات الشعر، فإن الصناعة هي تفيد الآلات التي بها يقع التحسين والنافعات معها"[4]. غير أنّ ابن سينا يستعمل لفظا آخر للدلالة على الفن، و هو لفظ "الصيغ الشعرية" أو "الصيغات الشعرية"[5] وهو يقصد بذلك الصناعات الشعرية.

يتبين مما سبق أنّ الصناعة والصيغ هي المرادفات العربية للتكنيه الإغريقي. وهي مفاهيم تتقيّد بالبحث في العلم بكيفية الإنتاج والإبداع. أي الآلات التي بها يقع الإنتاج الفني. ولعلّ الشعرية هو المفهوم الأقرب للدلالة على الصناعة بمعناها الفني. فبالإضافة إلى أن "الشعرية" تقترح ضربا من التكنيه أو الصناعة المتصلة بالشعر، فإنها تتضمن أيضا قوانين الإبداع والإنشاء الفنيين ومبادئهما. لقد لاحظنا أن الفارابي في تصنيفه للعلوم لم يلحق الصناعة بمعناها الإنشائي لا بالعلوم النظرية ولا بالعلوم

---

[1] متى بن يونس: كتاب أرسطو طاليس *في الشعر* أورده بدوي: ص 86

[2] ابن رشد: *تخليص كتاب أرسطو طاليس بالشعر*، أورده بدوي: ص 203.

[3] الفارابي: *رسالة في قوانين صناعة الشعراء*، أوردها بدوي: ص 150.

[4] ابن سينا: "فن الشعر" من كتاب *الشفاء*، أورده بدوي: ص 180

[5] نفس المرجع: ص 165.

العملية، بل قد يكون ضمنها إلى ما يسميه بالعلوم الآلية[1] وهي علم المنطق، وعلم اللسان، وهو ما نفهمه خاصة إذا عدنا إلى كتاب الحروف حيث يخصص الفارابي فصلا يسمه "بالصناعات العامية"[2] قاصدا بذلك صناعتي الخطابة والشعر، والصناعات الحادثة عنها، مثل صناعات الخط واللسان والكتابة. وتحاكي عنده، كلّ تلك الصناعات، إما المعنى أو الفظ أو الأفعال والأشياء. ويعود نعت تلك الصناعات بالآلية إلى أنها تتقيد بإيجاد الوسائل والتدابير النظرية لإنجاز أثر ما، وهي عامية لأنها لا تقصر همها على العقل والبرهان، ولا تتحدد بالروية والتعقل. بل هي تتوجه أساسا إلى إنتاج ما يقنع الجمهور وما يتناسب مع ذوقه. ولذلك فالصانع أو الفنان يجب أن يراعي في هذه الصناعات غرض الجمهور. وذلك يعني أنّ الصانع ينبغي أن يكون ذا هوية مزدوجة: فهو ينتمي إلى الخاصة وإلى العامة في الوقت ذاته. فهو من الخاصة لأنّه يمتلك فن الاستعمال والتدبير(الصناعة)، وهو من العامّة لأنّه يراعي ما يتناسب مع ذوقهم وانفعالاتهم."فيكون غرضه من غرضهم"[3].

الشعرية أو "البويطيقا"

يعدّ الشعر من أهم الصناعات الفنية التي خصّها العرب بالعناية. وقد كان اهتمامهم به من جهة الصنعة أي "القواني والأمثلة والأقاويل التي ينتفع بها في هذه الصناعة"[4]. وقد استندت تأملات الفلاسفة العرب في الشعر، غالبا، إلى كتاب الشعر لأرسطو. فهم قد شرحوا آراءه ومفاهيمه وعلّقوا عليها. ولكن ذلك لا يعني أنهم كانوا مجرد رواة مكررين لتلك الآراء والمفاهيم، إذ أنّ الشرح والتعليق يقتضيان جهدا فلسفيا ونقديا مثل عمليات تبيئة المفاهيم والأقوال وتدعيمها.

ولم يكتف ابن سينا وابن رشد مثلا بنقل كلام أرسطو، بل مزجا في الغالب "كلاما عن الشعر العربي بكلام عن الشعر اليوناني"[5]، فإذا نحن اعتبرنا أن للشعر العربي

---

[1] الفارابي: *إحصاء العلوم*، نفس المعطيات السابقة.
[2] الفارابي: كتاب *الحروف*، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، 1986، ص 147- 148
[3] نفس المرجع ص 148- 149
[4] انظر الفارابي: نفس المرجع، ص 150
[5] انظر تقديم عبد الرحمان بدوي ضمن ترجمته كتاب *الشعر* لأرسطو: ص 55

أساليبه وقوانينه الخاصة، ظهر لنا أنّ الفلاسفة أمام مهمة تطلب التفلسف وتقتضي تجاوز مرحلة التكرار والمعاودة. بل إنّه يجوز أن نقرّ هنا بأنّ العرب قد أرسوا قولا نقديا حول الشعر. ونلتمس الحجّة لذلك من خلال كتابات بعض المفكرين من أمثال قُدامه ابن جعفر، صاحب نقد الشعر [1]، وهو كتاب بين فيه "حدّ الشعر وشروط نظمه من حيث اللفظ والمعنى واختلافهما، وأبواب النظم المعروفة في عصره وشروط المجاز والتشبيه"[2]. ويمكن أن نذكر أيضا أبا الحسن حازم القرطاجنّي الذي أرسى قولا "مشتملا على أصول عامة في البيان، وموقعها، وفنونها، والشعر، وبواعثه، وخصائصه، والنظر في الألفاظ، هيأتها ودلالاتها، ونسبتها إلى المعاني وإلى أيّهما يرجع الحسن البلاغي"[3].

ولكن كيف تعامل العرب مع كلمة: poïetiki (poétique) الأرسطية حتى نتمكن من تحديد صناعة الشعر؟

حافظ العرب في حالات عديدة على الكلمة الأرسطية كما هي، وخاصة في حديثهم عن تصنيفات أرسطو للعلوم. فالكندي في رسالته حول "كمية كتب أرسطو طاليس وما يحتاج إليه في تحصيل الفلسفة"، وبعد تعداده للعلوم الارسطية وفروعها، قد حدّد منزلة الـ (poétique) داخل قسم من العلوم ينعتها بالمنطقيات، وتحديدا في آخر سلم فروع المنطقيات، بعد "قاطوغرياس" و"أنولوطيقي الأولى" و"انالوطيقي الثانية" و"طوبيقا" و"سوفسطيقا"، حيث يقول الكندي: "وأما الثامن من المنطقيات فهو المسمى "بويطيقا" ثم يضيف مفسرا هذه الكلمة "ومعناه الشعري"[4]. ويذكر ابن النديم في كتابه الفهرست أن للكندي تعليق على تلك الصناعة، لكن يبدو أنّه مفقود. إذ يقول: "الكلام على "البويطيقا" ومعناه الشعر، نقله أبو بشر متى من اليوناني إلى العربي، ونقله يحي بن عدي... وللكندي مختصر في هذا الكتاب..."[5]. ويشير الخوارزمي في

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر.

[2] انظر تقديم كمال مصطفى كتاب *نقد الشعر*، ص 7.

[3] انظر تقديم الشيخ محمد الفاضل بن عاشور لكتاب: *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص 9

[4] الكندي: *الرسائل الفلسفية*، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة. القاهرة، ص 368.

[5] ابن النديم: *الفهرست*، تحقيق رضا زين العابدين الحائري المازندراني: دار المسيرة، ط 111، ص 310

"الحدود الفلسفية"[1] إلى قول أرسطو في الشعر فيذكر أن مقصد كلام أرسطو في الشعر هو الحديث عن التخييل فيقول: "وهو الكتاب التاسع من كتب أرسطو طاليس في المنطق ويسمه باليونانية"بويطيقي" معناه الشعري يتكلم فيه على التخييل"[2].

إنّ جوهر "البويطيقي" حسب الخوارزمي هو التخييل في مقابل الريطوريقي التي تقوم على التصديق والإقناع[3]. ومعنى التخييل هو أنها "في نفس السامع إلى طلب الشيء أو الهروب منه، وإن لم يصدق به"[4]. غير أنه قد يوجد لفظ آخر لترجمة اللفظ الأرسطي أو على الأقل للدلالة عليه، إذ يبدو أن الفارابي يستعمل لفظ "الشعرية"[5] للدلالة على كلمة البويطيقا الأرسطية، وتتحدد الشعرية حسب الفارابي بـ"التمثيل" أو التخيل في مقابل الأقوال البرهانية والجدلية والخطابية والمغالطة التي تتحدد بالقياسات أو "السولوجسموس"[6].

والتعبير عن "البويطيقا" الأرسطية بالشعرية أصبح متواتراً تقريباً في أغلب الشروح والتعليقات على كتاب الشعر، إذ نجد في التعليق السينوي على الشعر في مدونة الشفاء ما يلي: "يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التي هي أمثالها فإذا لم يحسوها لم تتم لذّتهم. بل إنما يلتذون حينئذ قريبا مما يلتذّون عن نفس(كيفية) النقش في كيفية وضعه وما يجري مجراه. والسبب الثاني حبّ الناس للتأليف المتفق وإن كان طبعا. ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان وجعلت تنمو يسيرا يسيرا فمالت إليها الأنفس وأوجدتها عن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع"[7].

---

[1] الخوارزمي: "الحدود الفلسفية"، وردت في كتاب *المصطلح الفلسفي عند العرب*، الدار التونسية للنشر، تونس 1991

[2] الخوارزمي: نفس المرجع، ص 256.

[3] نفس المرجع: ص 255- 256.

[4] نفس المرجع: ص 256.

[5] الفارابي: نفس المرجع السابق.

[6] الفارابي: نفس المرجع

[7] ابن سينا: نفس المرجع السابق ص 172.

لا تعني "الشعرية"، في هذا المقام، الشعر أي "كلاما مخيلا مؤلفا من أقوال موزونة متساوية"[1]، بل الكيفية التي ينتج بمقتضاها الشعر كفنّ أو كصناعة. والكيفية هنا قد يكون المقصود بها نمط الأفعال المحاكية، سواء كانت أفعال جميلة وما شاكلها أو أفعال خسيسة وما شكلها. فالمعنى الأساسي للصناعة الشعرية أو "الشعرية" يتقيد بهذه الكيفية، أو بما يسميه ابن سينا بالصيغات الشعرية، ويقصد بذلك الصناعة التي بدونها تنعدم جمالية الشعر وينعدم نفعه وحسنه، يقول ابن سينا: "والصناعة على درجة من درجات الشعر فان الصناعة هي تفيد الآلات التي بها يقع التحسين والنافعات معها"[2].

ونجد لدى ابن رشد تحديدا لـ"الشعرية ".بالصناعة المخيّلة أو التي تفعل فعل التخييل"، وهي ثلاثة: "صناعة اللحن وصناعة الوزن وصناعة عمل الأقاويل المحاكية "[3]. لكن ابن رشد يورد قول أرسطو الذي يحدد فيه بعض أنماط الشعرية. وتلك الأنماط إمّا أنها تتحدد بالوزن فقط، وإمّا بالوزن والمحاكاة معا، يقول: "وكثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى "الشعرية" إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أميروش، فإنه يوجد فيها الأمران جميعا"[4].

يتبين مما سبق ذكره أن "البويطيقا" و"الشعرية" و"الصيغات" هي المصطلحات التي استخدمها العرب للتعبير عمّا كان أرسطو ينعته بالـ"poétique". وهي كلّها ألفاظ تثير مسألة التكنيه أو الصناعة أو تشير إليهما.

---

[1] ابن سينا: نفس المرجع

[2] المرجع السابق

[3] ابن رشد: "تخليص كتاب أرسطوطايس في الشعر " أورده عبد الرحمان بدوي ضمن كتاب: *فن الشعر*. ص 203

[4] المرجع السابق.

الشعر كالخطابة والجدل والبرهان هو قول، "قول موزون مقفى يدل على معنى" بتعبير قدامة بن جعفر[1]. فالأشعار أقاويل ليست صادقة بالكلّ أو بالأكثر أو بالبعض أو بالمساواة إنها أقاويل كاذبة بالكل" [2]، والمقصود بالكذب هنا عدم خضوعها لمقاييس البرهان. إنها "أقاويل مخيلة"[3]، أي أنّها تعتمد التخييل لا التصديق فتكون بذلك أقاويل منتجة ومخترعة. فالشعر من حيث هو "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة"[4] هو "صناعة مخيلة" [5].

والتخييل حسب ما يعرفه ابن سينا: "هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار"[6]. التخيل مبدؤه الممكن، وهو ضد التصديق الذي هو مبدأ الخطابة، إنه بالأساس انفعال ناتج عن تعجب أو عن محاكاة. والتخييل أيضا مبدأ لا ينطبق على الصناعة الشعرية فقط بل وعلى الصناعات المحاكية لصناعة الشعر التي هي "الضرب بالعيدان والزمر والرقص"[7]. الشعر إذن هو فنّ أي صناعة وغرض الصناعة هو التجويد والكمال وتجنب الرداءة، ولذلك فإنّ صناعة الشعر هي حذق الشعر وإجادته.

وليست صناعة الشعر سوى العلم بكيفية الشعر، أي الآلة التي يميز بواسطتها جيد الشعر عن رديئه. ولذلك فشرط جمالية الشعر هو خضوعه لمنطق الجودة، أي الوزن والقافية والمعنى. لكن الشعر من حيث هو فنّ أو صناعة يتحدد بمبدأ المحاكاة. وهو المبدأ الذي تقرر منذ أفلاطون كمخاطبة مرتبطة بالفن وبالاعتقادات الحسية. فما المقصود بالمحاكاة؟

---

[1] قدامة بن جعفر: *نقد الشعر*، ص 17
[2] الفارابي: نفس المرجع السابق، ص. 151
[3] ابن سينا: نفس المرجع السابق، ص 201
[4] نفس المرجع، ص 161
[5] ابن رشد: نفس المرجع السابق، ص 203
[6] نفس المرجع، ص 161
[7] نفس المرجع، ص 201

المحاكاة هي التقليد أو التمثيل والتشبيه بالآخرين وبأفعالهم، وهذا التحديد يجعل من الصانع أو الفنان في وضع منفعل أمام الموضوع الذي يحاكيه. هذا التصوّر أرساه أفلاطون أقرّه، ثمّ واصله الفلاسفة العرب المسلمين فيما بعد. لكن ما يميز تفكير أرسطو الذي يبدو أن العرب قد سايروه أكثر مما سايروا أفلاطون، هو تقييده للمحاكاة بالفن. فالمحاكاة هي قانون الفن، وهي التي تميزه عن المعارف الأخرى كالعلم والحكمة. وهذا قد يعني أنّ الصناعات الفنية إنما تختلف عن بعضها البعض من جهة وسائل المحاكاة لا من جهة أنها فنون أو صنائع. كما أن المحاكاة عند أرسطو هي مبدعة أو خلاقة (créatrice) بما أنها تقوم على فعل التخييل. فهي لا تنقل الشيء كما هو بل ما يقاربه أو شبيهه. يقول ابن سينا: "فإن المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان. و المحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو"[1].

ولكن المحاكاة الفنية تحتاج إلى صناعة. فالصناعة هي التي تنقل المحاكاة من طور النَّسخ (copier) إلى طور إنشاء الحقيقة. يحاكي الشاعر ما ينبغي أن يكون في العادة أو في الأخلاق[2]. هو يحاكي فعلا هو يتحدّد بما يشبه- الحق (vraisemblable)، ولكنّه فعل هو مدبّره أو منشئه. فالإنشاء والتدبير يعبّران عن السمة الجوهرية والطبيعية للنشاط الإبداعي للفنان. ولذلك فـ"الشعرية" تنتج عن محاكاة صناعية تنبني على جودة مناسبة الأقوال المخيلة للأوزان. فمتى وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها النفس، تحصل الشعرية في الشعر أو الصناعة الجيدة. ولكن جمالية الشعرية تظل متأسّسة على مبدأ أخلاقي، فهي ترتبط "بالأفعال الجميلة وما شاكلها"[3]، وما يقابل الشعرية هو المحاكاة المرتبطة بالأفعال الرذيلة التي ينعدم معها حسن الشعر وجماله ونفعه.

---

[1] ابن سينا: نفس المرجع السابق، ص 168

[2] Aristote : *Poétique,* Les Belles Lettres, 2001, V. 1460, b9

[3] ابن سينا: نفس المرجع السابق، ص 172

تبنى الفلاسفة العرب موقفا ايجابيا من الصناعة الشعرية ومن الشعر بصورة عامة، وحادوا في الغالب عن تصورات أفلاطون للفن وللشعر، إذ الشعر هو عامة موضع إدانة مزدوجة عند أفلاطون: إنه مدان من جهة الحقيقة، فالفيدروس[1] تكشف أن الشعر يحاكي عالما خارجيا سمته الأساسيّة أنّه انعكاس لعالم الأفكار. وهو كما يصرح أفلاطون في كتاب الجمهورية إ يبعدنا عن الحقيقة في مناسبتين[2]. وهو أيضا مدان من جهة الأخلاق لأنه يجسد سمو الآلهة والأبطال في أشكال انفعالات بشرية. إن الشعر عند العرب بخلاف ذلك، له وظيفة مركزية: تطهير النفس وتجميل أفعالها. كما أن له سمة فلسفية أو هو كما قال أرسطو: "شيء فلسفيّ تماما وأكثر سموا من التاريخ"[3].

خاتمة

إذا ربطنا مفهوم الصناعة بمفهوم التكنيه، فإننا سنلاحظ، بلا شك، أن تصوراتنا اليوم حول الفن، ويتحدد فيها بالموهبة ويرتبط بذوق الفنان وبحسّاسيته من حيث هو كوجيطو، أو ذات ترنسندنتالية، لا تترجم بحق ما يعنيه العرب والإغريق بتلك الألفاظ. فالصناعة مثل التكنيه لا تتضمن بصورة صريحة أبعادا مثل الجمالية أو الفنون الجميلة، بل يحتويان على معان تقنية تشير عموما إلى الفنون النافعة. وقد أشار بانوفسكي في كتابه الأثر الفني ودلالاته[4]، إلى أنّ الخاصية المميزة للفنون في الإسكندرية، هي كونها فنونا تأخذ بعين الاعتبار الجوانب التقنية والنفعية المكونة للأثر الفني[5].

---

[1] *Phèdre* 264 C

[2] أفلاطون: *الجمهورية*، ترجمة فؤاد زكريا، الكتاب العاشر.

[3] « Quelque chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire» (Aristote : *Poétique*, V, 1451, b 5)

[4] PANOFSKY(E): *L'œuvre d'art et ses significations* : trad. Bernard Teyssedre, Gallumard, 1969

[5] نفس المرجع: راجع خاصة القسم الثاني من هذا المؤلف حيث يعرض فيه الكاتب الاختلافات بين الفن الاغريقي والفن الاغريقي والفن المصري والفن الوسيط.

معنى ذلك أن الفن يرتبط بالجانب التقني المتمثل في الإنتاج والنفع. وهو تصور ناتج عن عقلانية ميزت مدرسة الإسكندرية، عقلانية تراعي الجانب النظري في العلوم والفنون ولكنها أيضا تراعي الجانب النفعي. ويبدو أنّ العصور الوسطى لم تتأثر بالتفكير والتصورات الأفلاطونية والأرسطية فقط بل تأثرت بهذا التصور أيضا.

لقد أسست الرؤية الحديثة للفن تصوراتها، في الغالب، على مبدأ تجاوز الفهم القديم الذي يقوم على الربط بين الفن والصناعة أو التكنيه، فقد سعت عموما إلى تخليص الفن من الطبيعة ومن المحاكاة. لقد أُرجع الفن إلى جمالية ترتبط أساسا بالذوق المنزّه وبالذات الحرة، وهو ما تأسّس فعلا مع نقد ملكة الحكم، لكانط، وقد عبّر هيغل بحق عن هذه الرؤية الجديدة، بقولته الشهيرة "لقد مات الفن لتولد الجمالية".

لكن لا بد من الإشارة هنا إلى المعطيات التالية:

1- أصبح الفن بصفته صناعة محل تقدير في التصورات المعاصرة لاسيما مع هيدغير الذي وجّه نقدا لكل التصورات الجمالية المعاصرة والحديثة للأثر الفني، من لحظة تأسيس الجمالية مع كانط إلى لحظة اكتمالها مع هيغل وصولا إلى لحظة إنهائها مع نيتشه. وتأتي هذه العودة إلى الفهم القديم من منطلق الاعتراض على التصورات الجمالية الحديثة، والتي هي حسب البعض تصورات لم تكتشف عناصر من الفن والجمالية أو هي حسب البعض الآخر لا- فنية أو ضد الأثر الفني[1].

فالنقد الهيدغيري للمثاليات الجماليات الحديثة الكانطية والهيغلية والرومنطقية مثلا، قد تزامن مع لحظة إعجاب وانبهار بالإغريق والقدماء عموما. فالفضيلة الأولى لهؤلاء تكمن في ربط الصناعة أو التكنيه بالوجود والحقيقة.

إن هيدغير يتأول الصناعة لا باعتبارها مجرد تقنية(technique) مع أنها قد تتضمنها، ولا يفهمها من حيث هي حرفة. إن الصناعة أو التكنيه تصبح لديه نمطا من المعرفة عندما تزاول الأشياء وتجعلها محل صناعات أو فنون. وتتحدد بكونها معرفة تكشف لنا عن الحقيقة والوجود، فهي تُظهر لنا حقيقة الأشياء التي يتخذها الصانع موضوعا

---

[1] Heidgger : *Nietzsche I*, 1ère partie

لأعماله الفنية. فالصانع بالمعنى القديم، من حيث هو "تكنيتس"(technicien) أو منتج، ينتهي إلى آثار فنية تُظهر جمالا ولكنها تكشف حقائق وجودية لأشياء.

أما فضيلة الإغريق والقدماء الثانية، فتكمن في وصلهم الصناعة بالشعر. فكلّ فن هو إنشاء أو لنقل إنه شعر. والعلاقة بين الفن والشعر هي علاقة هوية "فكل فن هو في جوهره شعر" كما يقول هيدغير.[1]

2- إننا نلحظ إعادة اعتبار لمعاني الصناعة والتكنيه(techné) وللشعرية أيضا مع تصورات بول فالري الذي قرأ في الشعريّة مفهوما جديدا هو "الانشائية"[2] وعرّفها بأنّها "العلم الخاص بالسّلوك الإبداعيّ"، وهو تصوّر يجعل الفن وسيطا موجبا بين المبدع وموضوع الإبداع. وهكذا أصبحت الإنشائية تتضمّن عناصر متعددة مثل الفعل والمواد والعمل والصناعة والإنتاج وغيرها... وقد نبّه فاليري إلى عدة مسائل قد تنحرف بالتفكير عن فهم ماهية الفن وجوهره، من بينها:

- عدم اختزال الفن في بعد واحد: الفنان أو الجمالية.

- النظر إلى الفن بوصفه يتضمن عناصر روحية ومادية وإبداعية، وكأن الإنشائية اليوم لا تتنازل عن الانجازات التي حققتها الفلسفة الحديثة والمعاصرة عندما أثبتت أن الجماليّ والذوق عناصر أساسية يجب التنبيه إليها في فهم الفنون، لكنّها أيضا لا تتغافل عن منجزات القدماء الذين تنبهوا للعنصر الإنشائي والنفعي والتقني للفنون.

3- إننا نلحظ مع النزعة الوظيفية التي قامت ضد الجماليات الكلاسيكية يجمع بين الجمال والمنفعة أو الجدوى صيغ حسب توجه نظري صريح في بداية

---

[1] Heidegger, «Origine de l'oeuvre d art », in *chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wefgang. Brokmeier, Nouv. Ed Gollumard, 1964, p.81

ذلك هو التصور الذي أقرّه هيدغير في كتاب هيلدرلن وماهية الشعر. فهو ينظر بتفاؤل إلى ما ذكره القدماء حول الصناعة كـ"بويطيقا"poétique أو كشعرية كما حددها العرب. ولابد أن نميز هنا بين الشعر والشعرية تمييزا يحدده هيدغير بالفرق بين الشعر بالمعنى الواسع (poésie) وماهية الشعر(Le poétique) أو بين الشعر والتفكير الشعري (la pensée poétique). ومن هنا فإن ماهية الشعر باعتباره "بويطيقا" لا يمكن إيجادها داخل الملكة الجمالية، بل في طبيعتها من حيث هي معرفة تكشف عن حقيقة. وبالتالي فإذا كان هدف الجمالية في الفلسفات الحديثة والمعاصرة هو الذوق والجمال، فإن الشعرية تقصد الحقيقة. وهو ما حدده الإغريق ومن بعدهم العرب عندما ربطوا بين الشعرية والأفعال الحسنة والحقيقة.

2 انظر مقالة بول فالري: "الإنشائية"، الموسوعة العالمية.

العشرينات وذلك ضمن مباحث عديدة، كان من أبرزها تلك التي عرضها بول سوريو ومن بعده ابنه إتيان سوريو، ففي كتاب *الجمال العقلانيّ* (Beauté rationnelle)(1904) وهو كتاب يثير كثيرا من المفارقات ولاسيما صفة العقلانية التي يحملها. يبدو التوجه النفعي من الوظائف الأساسية للجمال والفن. وسيثمر هذا الربط بين الجميل والنافع أو المجدي توجها جديدا وُسِم بالوظيفية عموما والوظيفية الصناعية كتعبير عن الحقبة الصناعية. وهو توجه يصوغ سوريو الأب أطروحته كالتالي: "إن كل شيء يكون كاملا في نوعه إذا كان مطابقا لغايته"[1]. فم الّذي يتضمّنه هذا التعريف؟

إنّ صفة الكمال هنا والتي تتضمن في أحد وجوهها صفة الجمال تعني أن الشيء يكون جميلا حينما يحقق موضوعا لا يستدعي تأملا ولا يثير أو يمتع فقط بل يحقق غاية عملية، وسوريو الأب يوضح ذلك بقوله: «لا يوجد نزاع بين 'الجميل والنافع. إن الموضوع يملك جماله إذا كان شكله هو التعبير الجلي لوظيفته»[2]. وقد تكون هذه المسائل بحد ذاتها مواضيع أساسية تستدعي البحث.

---

1 «Toute chose est parfaite en son genre quand elle est conforme à sa fin »

2 « Il ne peut y avoir de conflit entre le beau et l'utile. L'objet possède sa beauté dès lors que sa forme est l'expression manifeste de sa fonction »

حول صناعة الغناء
في مقدمة ابن خلدون

محمّد غوجة

أفرد ابن خلدون ضمن الباب الخامس من مقدّمته الذي خصّصه لـ"المعاش ووجوهه من الكسب والصّنائع" وفي الفصل الثّاني والثّلاثين منه في "صناعة الغناء"، نصّا حول الغناء والموسيقى يلفت الانتباه رغم اقتضابه بما احتوى عليه من مواقف وقراءات تثير الجدل لعدم تضمّنها قراءة تتجاوز الآراء المألوفة والموروثة حول الموسيقى وتؤسّس لمفاهيم في مجال الفنّ الموسيقي. والواقع أنّ من الأمور المنتظرة من نصّ يسعى إلى الاهتمام بمسألة الموسيقى والغناء لدى المؤرّخ والمنظّر العَلَم عبد الرّحمان ابن خلدون، هو التعريف بالخصوصيّات الموسيقيّة للمنطقة المغاربيّة، وقراءة للحياة الموسيقيّة من زاوية الرّؤية التي أسّس لها ابن خلدون في مجال فلسفته النّقديّة والجدليّة للتّاريخ والاجتماع، وخاصّة إضافة منهجيّة ومعرفيّة في معالجة المسألة الموسيقيّة.

المحددات الأساسية لصناعة الغناء

يبدأ ابن خلدون في الفصل المذكور أعلاه، وبدون أي تمهيد، بالتّعريف بصناعة الغناء، وهي بالنّسبة إليه "تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقّع على كلّ صوت منها توقيعا عند قطعه فيكوّن نغمة. ثمّ تؤلّف تلك النّغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذّ سماعها لأجل ذلك التّناسب وما يحدث عنه من الكيفيّة في تلك الأصوات".

تقتصر الصّناعة إذا على التّلحين، ويقتصر التّلحين على الأشعار الموزونة. وانطلاقا من هذا الحصر يقترح النّص مجموعة من المصطلحات تبيّن أسس ومراحل عمليّة التّلحين، وهي: تقطيع الأصوات وتوقيعها، ينتج عن ذلك حدوث النّغمة، ثمّ يقع تأليف النّغم بناء على مبدأ التّناسب الذي يحدث اللذّة.

تنحصر صناعة الموسيقى في هذا المستوى من التّعريف على الغناء وما يتعلّق به من آليات صوتيّة لحنيّة إيقاعيّة تضاف إلى النصّ الشعري. وبما أنّ التناسب المسبّب للّذة في الغناء هو من مشمولات علم الموسيقى، فإنّ ابن خلدون يستدلّ بهذا العلم (علم الموسيقى) ليبيّن قوانين هذا التّناسب: "وذلك أنّه تبيّن في علم الموسيقى أنّ الأصوات تتناسب، فيكون صوتٌ، نصفُ صوت، وربع آخرَ، وخمس آخرَ، وجزءٌ من أحد عشر من آخرَ..". يتبيّن من هذا أنّ هناك فصلاً إبستيمولوجيّاً بين الغناء وبين الموسيقى يلمّح إليه ابن خلدون وكأنّه يمهّدنا من وراء هذه المفارقة، عبر تمشّ منهجيّ ما، إلى اكتشاف طرح أو موقف معرفيّ يؤسّس لقراءة خلدونيّة للمسألة. إلاّ ابن خلدون يكتفي بالوقوف عند الاستعمالات المتداولة في كتب الأدب (الأغاني، العقد الفريد، مروج الذّهب..) حول تحديد ماهيّة الموسيقى، وهي تعريفات تبوّأ مصطلح الغناء مكانة رئيسيّة في الممارسات الموسيقيّة العربيّة وتعمّمه للدّلالة على الموسيقى بمفهومها العامّ. بل إنّ في استطراده المقتضب حول علم الموسيقى ما يلمّح إلى أنّ الموسيقى لا تعدو أن تمثّل المرجعيّة النّظريّة في تحديد مقّومات التّناسب والتّآلف والتّنافر والملائمة وغيرها من العناصر الضّروريّة لتأطير الممارسة الغنائيّة. لكنّ الأمر أوسع من ذلك والموسيقى العربيّة الإسلاميّة غناء وألحان وإيقاعات وقوالب آليّة وصوتيّة وتمازج نغميّ في منتهى الثراء والتّنوّع. صحيح أنّ الموسيقى العربيّة ارتبطت بالغناء، لكنّ الغناء لا يمثّل كلّ الممارسة الموسيقيّة، بل إنّ الأداء الآلي اللّحني المجرّد كان من أبرز سمات الممارسة الموسيقيّة العربيّة منذ زمان بعيد. كانت النّوبة منذ القرن الثّاني للهجرة تتضمّن قوالب آليّة ثابتة وارتجاليّة (التشييعة، المائة خانة..) ما زالت أصداؤها حيّة في تراثنا الموسيقي المشرقي والمغاربي (البشرف، السمّاعي، الاستفتاح، المصدّر، التّوشية، البغية،

الاستهلال..)[1]. ويكفينا لفهم موقع الآلة الموسيقيّة وما يتعلّق بها من ممارسات تتجاوز مسألة الغناء، أن نتمعّن في عناوين ومحتويات المؤلّفات الموسيقيّة المؤسّسة لعلم الموسيقى العربيّة. ولنأخذ لذلك مثلا مؤلّفات الكندي في الموسيقى:

يعقوب الكَندي (796- 874): كان الكندي يلقّب بفيلسوف العرب ويعتبر مؤسّس الفلسفة الإسلاميّة. وكان أيضا عالما فذّا وموسيقيّا نابغا ومنظّراً بارعاً. ألّف الكندي كتبا عديدة منها سبعة تتعلّق بالموسيقى، وصلت إلينا منها ستّة هي:

- رسالة في خُبْر صناعة الموسيقى.
- كتاب المصوّتات الوتريّة.
- رسالة في أجزاء خَبَريّة في الموسيقى.
- مختصر الموسيقى في تأليف الأنغام وصناعة العود.
- الرّسالة الكبرى أو الكتاب الأعظم.
- رسالة في اللحون والأنغام (حققها زكرياء يوسف).

أمّا ما أورده ابن خلدون من أصناف الأصوات وتقسيماتها، فإنّه لا يعدو أن يكون ملامسة سطحيّة لمساءل ليست من اختصاصه، إذ خاض علماء الموسيقى العرب منذ القرن الثّاني للهجرة/8م والثّالث في قضايا دقيقة مازالت إلى اليوم محلّ نظر وتمحيص، ولم يكن البحث عندهم مقصورا على إحصاء درجات وأبعاد السلّم الموسيقي وضبط قيمها، بل كانوا يدرسون العلاقات التي كانت تشدّ هذه الدّرجات وطبيعة التّفاعل الذي يحصل بينها في وضعيّات مختلفة. فهذا مثلا يحيى ابن المنجّم صاحب "رسالة في الموسيقى"[2] يناقش إسحاق الموصلي حول مسألة اتّفاق أو اختلاف

---

[1] راجع، محمود قطاط، الموسيقى الكلاسيكيّة بالمغرب العربي، ص 121- 125. عبد القادر بن غيبي (ت 1434م)، مقاصد الألحان، مخطوط.

[2] ذكر المستشرق هنري فارمر في كتابه "تاريخ الموسيقى العربيّة" الصّادر سنة 1929م، أن النّسخة الوحيدة المعروفة لرسالة ابن المنجّم توجد في المتحف البريطاني ضمن مجلّد يحتوي على 14 رسالة في الموسيقى باللغتين العربيّة والفارسيّة، تتألّف من أربع صفحات. ثم وجدت نسخة ثانية في مكتبة رضا برامبور في الهند تتألف من خمس صفحات وربع. كما توجد منها نسخة في خزانة المخطوطات بجامعة الدّول العربيّة. حُقّقت رسالة ابن

الأنغام المنخفضة مع مثيلاتها من الأنغام الحادّة، وهل إنّ الأنغام المنخفضة غير الأنغام الحادّة؟.

يقول ابن المنجّم :"وقال القدماء من أصحاب الموسيقى..، إن النغم التي في المثلث والبمّ ليست مثل النّغم التي في المثنى والزّير، وإن كانت توجد لها موافقة للسّمع. وذلك لأنّهم ذكروا أنّ اتفاقها إنّما يقع إذا نُقرت معا واتّحدت، أمّا إذا نقرت كلّ واحدة على الانفراد، فإنّ السّامع يقف على أنّ النّغم التي في المَثلث والبمّ غير النّغم التي في المثنى والزّير، إذا كانت أضعافها..". أمّا رأي إسحاق الموصلي فكان حسب ابن المنجّم كالتّالي:"وإنّما الاختلاف بين إسحاق ومن قال بقوله وبين أصحاب الموسيقى، أنّ إسحاق جعل النّغم تسعا وجعل العاشرة نغمة الضّعف، لأنّه يرى أنّ نغم الأضعاف تأخذ مأخذه."

إنّ ما يقصده ابن خلدون هنا بالصّوت ليس ذلك القالب الغنائي القديم الذي كان متداولا في الجزيرة العربيّة ثمّ في حواضر الدّولة الإسلاميّة إلى جانب "النشيد" و"البسيط" و"النّوبة"، أو تلك الإشارة التي كان أبو الفرج الأصفهاني يضيفها في كتاب الأغاني إلى الأبيات الملحّنة، بل هو يلمّح إلى التّقسيمات الفيزيائيّة للسّلم الموسيقي وللأبعاد المكوّنة له، وكانت تسمّى أصواتاً أو نغمات تتكوّن منها الجموع (الأجناس أو العقود) والمقامات (الطّرائق، الأصابع، اللحون..). فالأصوات هي الأبعاد الموسيقيّة داخل نظام سلّميّ معيّن. ودون أن ندخل في تفاصيل هذه المسألة فالمعروف أنّ السلّم الموسيقي العربي، بحكم طبيعته، عرف تحوّلات عديدة في تركيبته القيميّة، واستوعب باستمرار درجات وأبعاد عكست قدرته على هضم مختلف العناصر الدّخيلة وعلى تفاعله اللاّمتناهي مع كلّ الثّقافات التي انصهرت في الحضارة العربيّة الإسلاميّة. فالحديث عن التّركيبة السلّميّة للموسيقى العربيّة ليس أمرا يمكن إختزاله في ما أشار إليه ابن خلدون من صوت ونصف صوت وربع صوت وخمس صوت وجزء

المنجّم لأوّل مرّة سنة 1950 من طرف محمّد بهجت ونشرت في عدد السنة الأولى لمجلّة المجمع العلمي العراقي. ثم حقّقت سنة 1965 من طرف زكرياء يوسف.

من أحد عشر من صوت. لكنّ ما يشير إليه هو تصنيف "الأنغام" و"الجموع"، أو ما يعبّر عنه اليوم بالأبعاد والأجناس أو العقود وهي: البعد الذي بالكلّ (الدّيوان) الذي يتحصّل عليه بتقسيم الوتر إلى نصفين، والبعد الذي الأربع والبعد ذي بالخمس، ويبقى البعد الطّنيني وبعد البقيّة أو الفضلة. وقد صنّف صفيّ الدّين الأرموي (القرن 13م) مثلا هذه الأبعاد كما يلي: البعد الطنيني، ط بين المطلق والسبّابة - بعد البقيّة، ب بين المطلق و الزّائد - بُعد ج، ج بين المجنّب والسبّابة - بُعد ذي الأربع - بُعد ذي الخمس - بُعد ذي الكلّ - بُعد ذي الكلّ مرّتين.

تؤكّد كلّ هذه التّراكيب أنّ الأصوات الموسيقيّة أدوات يتصرّف فيها الإنسان حسب ما تمليه عليه الحاجة الذّوقيّة والتّعبيريّة والبلاغيّة وغيرها، وهذا ما أراد ابن خلدون أن يصل إليه بإشارته إلى مسألة النّسب في علاقتها بتناسب الأصوات وما تحدثه تراكيبها من ملذوذ، "وليس كلّ تركيب منها ملذوذ عند السّماع" إذ "للملذوذ تراكيب خاصّة هي التي حصرها أهل علم الموسيقى."

الآلات الموسيقيّة:

وممّا يؤكّد أنّ الموسيقى في مفهوم ابن خلدون نطاق تنظيري بحت، وأنّها من حيث الممارسة غناء، حديثه عن الوظيفة التي خصّص بها الآلات الموسيقيّة. يقول ابن خلدون: "وقد يُساوَقُ ذلك التّلحين في النّغمات الغنائيّة بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات، إمّا بالقرع أو بالنّفخ في آلات تتّخذ لذلك، فتزيدها لذّة عند السّماع." كلّ هذا يؤكّد أنّ الصّوت البشري والغناء كانا مهيمنين على الممارسة الموسيقيّة بالمغرب، أمّا الآلات الموسيقيّة، "الجمادات"، فهي مجعولة لمصاحبة الغناء إمّا بالقرع أو بالنّفخ. صنّفها ابن خلدون حسب ما هو معمول به في المغرب، "فمنها لهذا العهد بالمغرب أصناف"، وهي هوائيات ووتريّات وآلات إيقاعيّة مصوّتة بذاتها.

شمل تصنيف ابن خلدون في مجموعة الهوائيّات: المزمار أو الشبّابة، المزمار الزّلامي، البوق. وفي مجموعة الوتريات: البربط والرّباب والقانون، وفي مجموعة آلات الإيقاع

آلات مصوّتة بذاتها وهي الطّسوت والقضبان والأعواد. لا شكّ أنّ هذا الجرد لا يشمل كلّ الآلات المتداولة في التقاليد المغاربيّة في عصر ابن خلدون، بل إنّ الملفت للنّظر أنّه لم يذكر آلة العود وهي الآلة المرجعيّة مشرقيّا ومغاربيّا في كلّ الدّراسات و الممارسات الموسيقيّة. ثمّ إنّ العود بالمغرب كان ومازال يتميّز بخصوصيّات تختلف بها عن العود المشرقي من حيث صنع الآلة ومن حيث طريقة العزف عليها ومن حيث تركيبة الأوتار وعددها (أربعة أوتار، الخماسيّات المتعانقة). بل إنّه متغيّر حتى داخل المنطقة المغاربيّة، من تونس وقسنطينة إلى تلمسان إلى فاس، خاصّة في طرق شدّ الأوتار والنّسب التي تفصلها[1]، وأيضا من حيث التّسمية (عود عربي بتونس، عود وكويترة بالجزائر والمغرب). أمّا ذكره للبربط ففيه إحالة إلى سجلّ مشرقي، وهي تسمية من بين التّسميات العديدة التي أطلقت على آلة العود (المزهر، الموتّر، الكران، البربط وغيرها).

ذكر ابن خلدون في عائلة الآلات الهوائيّة المزمار والمزمار الزّلامي والبوق. أمّا عبارة مزمار فهو المصطلح المستعمل عادة لهذا الصّنف من الآلات مع تخصيص مصطلح البوق للإشارة إلى الآلات "النّحاسيّة" من نوع النّفير وغيرها :

المزمار، يصفه ابن خلدون بما يلي: "يسمّونه الشّبّابة، وهي قصبة جوفاء بأبخاش في جوانبها معدودة، ينفخ فيها فتصوّت.." تقابل هذه الآلة حسب هذا الوصف آلة "القصبة" أو "الفحل" أو الجُوّاق" المنشرة في ربوع المنطقة المغاربيّة.

المزمار الزّلامي (xelami): "وهو شكل القصبة منحوتةِ الجانبين من الخشب...جوفاء...ينفخ فيها بقصبة صغيرة...وتصوّت بنغمة حادّة..". هي من الآلات الهوائيّة القصبيّة ذات الرّيشة المنفردة.

البوق: يقول ابن خلدون " ومن أحسن الآلات لهذا العهد البوق، وهو بوق من نحاس، أجوف في مقدار الذّراع، يتّسع إلى أن يكون انفراج مخرجه في مقدار دور

---

[1] راجع، محمود قطاط، La musique classique du Maghreb، 235- 236. Christian Poché, La musique arabo-andalouse، 99.

الكفّ...وينفخ فيه بقصبة صغيرة تؤدّي الرّيح من الفم إليه، فيخرج الصّوت ثخينا دويّا، وفيه أبخاش معدودة..". ذكر التيفاشي (13م) أنّ البوق كان أكثر الآلات قبولا عند الجمهور الأندلسي، وهي آلة ملائمة لمصاحبة الرّقص (الطّنجي، 1968، 115)[1]. يؤكّد التيفاشي نفس الأوصاف التي أوردها ابن خلدون عن هذه الآلة. يرجّح بعض الباحثين (Schiloah, 1992, 19)، أنّ هذه الآلة رقيقة النّبرة بسبب إضافة الرّيشة للأنبوب النّحاسيّ، ممّا يجعلها ملائمة للاستعمال الدّاخلي، وهذا يفسّر عبارة من أحسن الآلات التي استعملها ابن خلدون، كما أنّها استعملت لمصاحبة الموشّحات والقوالب الغنائيّة المتقنة.

آلات الإيقاع:

اكتفى ابن خلدون بالإشارة إلى بعض الآلات المصوّتة بذاتها، تلك التي تصدر أصواتا بقرع أو بحكّ بعضها ببعض أو بتحريكها. إلاّ أنّه لم يشر إلى آلات الإيقاع الجلديّة من نوع الدفّ (adufe، عبارة مستعملة إلى اليوم في البرتغال وفي شمال غربي إسبانيا وحتى في غواتيمالا والبرازيل[2] أو الطّار، وهي الآلة الإيقاعيّة الرّئيسيّة في موسيقى المغرب العربي. وتسمّى أيضا الرّقّ في المشرق العربي.

كما أنّه لم يرد ذكر آلة "النّقرات، أو النغرات" العريقة، وهي متكوّنة من قصعتين صغيرتين تشدّ عليهما قطعتان من الجلد تصدران أصواتا إيقاعيّة ذات نبرات لحنيّة تفصلهما رباعيّة أو خماسيّة. ولم تذكر الطّبول بأنواعها ومختلف أحجامها.

إشارات حول تقنيات العزف:

من الطريف أن يخوض ابن خلدون في مسألة تقنيّة مجرّدة، تتعلّق بأساليب العزف على الآلات التي ذكرها، متوخّيا في ذلك الكثير من الدقّة، فهو يفصل بين الآلات الوتريّة

---

[1] Christian Poché, La musique arabo-andalouse، نفس المصدر.

[2] Christian Poché, La musique arabo-andalouse، نفس المصدر، 96. «sans possible et encore moins de tambour sur cadre, pas de musique maure prémices de nouba».

التي تصدر الأصوات منها بتحريك الأوتار المطلقة، مثل القانون، وبين التي تصدر منها الأصوات بتحريك الأوتار والجسّ بالأصابع، مثل البربط، وبين التي تصدر منها الأصوات بالجرّ على القوس مثل الرّباب: "تقرع الأوتار إمّا بعود آخر أو بوتر مشدود بين طرفي قوس يمرّ عليها، بعد أن يطلى بالشّمع والكندر." أو ما ذكره في وصف طريقة استخراج الأصوات وتقطيعها من آلة المزمار حيث يتفطّن إلى أنّ الأصوات فيها متّصلة.

وهو في أغلب الأحيان يستعمل لغة مختلفة عن اللغة المعتمدة في المؤلّفات الموسيقيّة. كأن يقول "ويقطّع الصّوت فيه بتخفيف اليد في إمراره أو نقله من وتر إلى وتر"، أو"يجعل اليد اليسرى توقّع بأصابعها على أطراف الأوتار، فيما يقرع أو يحكّ (باليمنى)"، والحال أنّ اليد اليمنى هي التي توقّع. كما لا نجد ذكرا للمصطلحات الأساسيّة المعتمدة في علم الموسيقى، مثل المجاري والأصابع، والطّرائق اللحنيّة والطّرائق الإيقاعيّة، والدّساتين، وأسماء الأوتار (البمّ والمثلث والمثنى والزّير). ولا أيّ ذكر لأقطاب هذا العلم وهذه الصّناعة باستثناء الفقرة التي تحدّث فيها عن زرياب.

أسباب اللذّة النّاشئة عن الغناء :

يبدو من خلال المدخل السّابق أنّ ابن خلدون كان غير ملمّ بدقائق علم الموسيقى في جوانبه التّقنيّة والفيزيائيّة والنّظرية. لكنّه في المرحلة الموالية من النّصّ ينتقل إلى قضيّة هي من المقّومات الأساسيّة للفكر الموسيقي وغرض رئيسي لهذه الصّناعة. إنّها مسألة الإدراك وكيفيّات التلقّي والتّواصل والتّفاعل، إنّها بلغة اليوم قضيّة سيميولوجيا الموسيقى بمستوياتها الإنشائيّة والتّركيبيّة والإدراكيّة وغيرها من التفرّعات التي يولّدها الحدث الموسيقي.

اختزل ابن خلدون عمليّة الإدراك في حصول اللذّة، "اللذّة هي إدراك الملائم"، وكأنّه لا يعتبر من الخطاب الموسيقي إلا البعد المحسوس الذي يحقّق اللذّة، لأنّ الموسيقى بالنّسبة لثقافة ذلك العصر "مقام التذاذ بإدراك الحسن من الأصوات". وبما أنّ الموسيقى

بالنّسبة إليه من كماليات العمران، إذ لا يحدث الغناء إلاّ إذا توفّر العمران و"تجاوز حدّ الضّروري إلى الحاجّي ثمّ إلى الكمالي"، وإذ لا يستدعي هذه الصّناعة إلاّ "من فرغ من جميع حاجاته الضّروريّة والمهمّة من المعاش والمنزل وغيره"، فلا "يطلبها إلاّ الفارغون عن سائر أحوالهم تفنّنا في مذاهب الملذوذات". وبما أنّ الغرض هو تحقيق اللذّة فإنّ مسيرة العمليّة التّواصليّة لا تكتمل إلاّ بإدراك التلذّذ.

من المفيد في هذا السّياق أن نذكّر بأنّ علماء الموسيقى العرب توسّعوا في دراساتهم لمسألة ما ينشأ من تفاعل حسّي وذهني بين الخطاب الموسيقي وبين المتلقّي، وتجاوزوا المواقف الانطباعيّة والأخلاقيّة التي تختزل علاقة الموسيقى بالإنسان في مستويات التلذّذ السّطحي. يقول الحسن ابن الكاتب (5هـ/11م) في كتابه "كمال أدب الغناء"، إنّ الموسيقى تتضمّن جوانب تتحقّق بها لذّة الاستماع وتتحرّك لها النّفوس، لكنّ هذا البعد يمثّل أضعف ما يمكن أن ينسب إلى الموسيقى من الوظائف. ويضيف أنّ فريقا من النّاس يتصوّرون أنّها أحدثت للّعب واللّهو، والأمر عنده بعيد عن ذلك تمام البعد، لأنّ أكثرهم لم يدركوا منها إلاّ هذا البعد بسبب قصور مداركهم عن إدراك ما بعد ذلك من موجبات الحسن ومن المعاني. ثمّ يضيف أنّ الموسيقى صنفان خلط بينهما من لم يتمعّن فيها إلاّ بسطحيّة وسذاجة. الصّنف الأوّل يشمل موسيقى العلماء وممارسات موسيقيّة ممثّلة للأنظمة السياسيّة وأخرى موظّفة للاستشفاء والعلاج وغيرها، وهي تنمّي الشّجاعة في نفوس الجبناء، وتعيد المعتوه إلى صوابه إلى غير ذلك من الوظائف. لا شكّ أنّ هذا الفكر يعكس مفاهيم أفلاطونيّة ويحيل إلى موقع الموسيقى ضمن المنظومة الأخلاقيّة. أمّا الصّنف الثّاني فموسيقى خفيفة لا فائدة منها، غرضها التّحريك، ولا يعدو الطّرب فيها أن يكون مجرّد تلذّذ حسّي سطحي لا يصيب الذّهن والعقل ولا ينفع النّفوس ولا يؤثّر في الطّباع[1].

---

[1]) راجع ، الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، كتاب *كمال أدب الغناء*، ترجمه إلى الفرنسيّة أمنون شيلوحا، ص 41- 42.

تدرك اللذّة حسب ابن خلدون بتوفّر شرط أساسي هو "المناسبة أو الملائمة"، "إذا كانت (اللذّة) مناسبة للمدرَك وملائمة كانت ملذوذة"، "وإذا كانت منافية له منافرة، كانت مؤلمة". في الحالة الأولى يتمّ التّواصل ويتحقّق الغرض، وفي الحالة الثّانية يتمّ دون أن يتحقّق الغرض، دون أن تفهم الرّسالة وتدرك. ولدعم هذا الرّأي قدّم ابن خلدون أمثلة تؤكّد علاقة الملائمة بالتّلذّذ. "فالملائم من الطّعوم ما ناسب كيفيّة حاسّة الذّوق في مزاجها"، "الملائم من الملموسات وفي الرّوائح ما ناسب مزاج الرّوح القلبي البخاري...لهذا كانت الرّياحين والأزهار العِطريّات أحسن رائحة وأشدّ ملائمة للرّوح.."، "وأمّا المرئيّات والمسموعات...يلهج كلّ إنسان بالحسن في المرئي أو المسموع بمقتضى الفطرة." واضح إذا أنّ العنصر الثّقافي والاجتماعي مغيّب في عمليّة الإدراك، وأنّ كلّ التّفاعل بالتلذّذ أو بالتألّم يحدث بناء على مقتضيات فطريّة بحتة، لا تتدخّل فيه الاعتبارات التّاريخيّة والثّقافية والاجتماعيّة، وصاحبنا عالم الاجتماع الأوّل.

الحُسن في المسموع:

يقول ابن خلدون "والحُسْن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة". فما هو التّناسب أو كيف يكون في الأصوات. هي "كيفيّات من الهمس والجهر والرّخاوة والشّدة والقلقلة والضّغط وغير ذلك، والتّناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن"، هذه المقوّمات المميّزة للفكر الصّوتي واللساني للثّقافة العربيّة الإسلاميّة. لكنّ تحديد التّنافر والتآلف في علم الموسيقى أدقّ من هذه المقوّمات (يذكر الكندي وابن المنجّم مثلا أنّ وسطى الزّير وبنصر المثلث لا يأتلفان في موضع، وأنّ وسطى المثنى وبنصر المثنى متضادّان لا يأتلفان معا ولا يجتمعان).

وللحُسْن عند ابن خلدون موجبات، وهي "أن لا يخرج الصّوت إلى مدّه دفعة واحدة، بل بتدريج" مع ضرورة "توسّط المغاير بين الصّوتين".

لا شكّ أنّ حصر موجبات الحسن وضبطها أمر عسير، لأنّ العمليّة تستوجب تحديدا لمنطلقات ولمفاهيم مرجعيّة متّفق عليها بالمواضعة وبالممارسة وبالإجماع، وكثيرا ما تتغيّر بتغيّر المنظّرين والمجتمعات والثقافات والأزمنة. فالحسن الكاتب يؤكّد مثلا على ضرورة نقاء الصّوت وصفائه، سواء صدر هذا الصّوت من حنجرة أو من آلة، وعلى أن تكون النّغمات رطبة عندما تزخرف، وأن يستعمل "التّجنيب" مثلا لتحسين الأداء (وهو أن تعوّض الدّرجة الموالية للنغمة بالدّرجة التي تليها)، إلى غير ذلك من القواعد التي تعكس طبيعة الممارسة في القرنين الخامس والسّادس للهجرة/11 و12م، عصر الحسن الكاتب، وفلسفة المدرسة العربيّة القديمة التي كان يتبنّى مواقفها بإحالاته المتعدّدة إلى إسحاق الموصلي وجيل الموسيقيين الذين عاصروه [1].

أمّا مسألة "التّدريج" التي أشار إليها ابن خلدون، فهي بلا شكّ إحدى أهمّ إبداعات الفصل الذي خصّصه لصناعة الغناء، لأنّه تفطّن إلى إحدى المقوّمات الأساسيّة للخطاب الموسيقي المقامي، ولعلّه تفطّن إليها انطلاقا من اعتبارات لسانيّة وبلاغيّة صرفة، إذ يقول: "وتأمّل هذا من استقباح أهل اللّسان التّراكيب من الحروف المتنافرة أو متقاربة المخارج، فإنّه من بابه". هذه المقاربة اللّسانيّة في دراسة موجبات الحُسن في الموسيقى، تفترض وجود تواصل بين الفكر اللّساني وبين الفكر الموسيقي والفكر الفنّي عموما بمختلف حقوله ومجالات إبداعاته، وتطرح تصوّرا نظريّا يعدّ اليوم من الأطروحات الحديثة التي تناولتها العلوم اللّسانية [2].

إنّ المقصود بالتّدريج هو الانتقال في الخطاب من مرحلة إلى أخرى درجةً درجةً، حتّى يُستساغَ الانتقال ويُفهمَ الفهمَ المنشود، كأن "لا يخرج من الصّوت إلى مدّه بدفعة واحدة"، بل أن يُتدرّج فيه عبر مراحل يخلص في نهايتها إلى المدّ. والتدرّج في الموسيقى المقاميّة العربيّة الإسلاميّة عنصرٌ بلاغيّ ثابت في مختلف مستويات الخطاب وإحدى

---

[1]) راجع، الحسن الكاتب، نفس المصدر.

[2]) راجع حول علاقة الفكر اللّساني بلغة الخطاب الفنّي عند العرب، سلوى النجّار، "جماليّة العلاقات النحويّة في النّص الفنّي"، 2006، ص 26- 33.

المكوّنات الأساسيّة للغة الموسيقيّة المقاميّة بعناصرها اللّحنيّة والإيقاعيّة. التدرّج يشمل الانتقال بين المناطق الصوتيّة انطلاقا من محيط درجة ارتكاز المقام ومن المناطق الصّوتيّة المنخفضة لبلوغ أقصى مستويات الحدّة مرورا بالمناطق الصّوتيّة متوسّطة الحدّة. ويشمل أيضا التمشّي الإيقاعي داخل كلّ قوالب الرّصيد التقليدي، في النّوبة العربيّة القديمة وفي النوبة المغاربيّة بمختلف أصنافها، وفي كلّ القوالب الغنائيّة والآليّة التي يتضمّنها هذا الرّصيد (من البطيء إلى متوسّط السّرعة إلى السّريع فإلى الأسرع). ويشمل أيضا منطق الخطاب المقامي وآليات التواصل بين المقامات. ومن موجبات الحسن في الغناء يذكر ابن خلدون مسألة التّناسب في الأجزاء، ويقصد بذلك التّناسب التركيبي سلّميّا ومقاميّا، كأن يخرج " الصّوت إلى نصفه أو ثلثه أو جزء من كذا منه، على حسب ما يكون التنقّل مناسبا على ما حصره أهل صناعة الموسيقى. فإذا كانت الأصوات على تناسب في الكيفيّات، كانت ملائمة ملذوذة". يتناول هنا ابن خلدون الجوانب التّركيبيّة (النّحويّة) للخطاب الموسيقي، بعد أن أشار إلى قيمة الجوانب الصياغيّة البلاغيّة فيه. والتّناسب عنده نوعان، تناسب بسيط وتناسب بالتّركيب. أمّا التناسب البسيط، فينشأ عن "القدرة التلقائيّة على تركيب الأجزاء" ولا "يحتاج فيه إلى تعليم ولا إلى صناعة". وهو ما طبع عليه أكثر النّاس، حيث أنّ لكلّ إنسان حدّ أدنى من المؤهّلات التّلقائيّة تمكّنه من التغنّي ببعض الأصوات أو تركيب بعض الألحان على بعض الأبيات، مثلما أنّ كثيرين من النّاس مطبوعون على الموازين الشّعريّة أو على إيقاعات الرّقص أو على تجويد القرآن "فيطربون بحسن مساقهم وتناسب نغماتهم". يسمّى ابن خلدون هذا النّوع من التّناسب "القابليّة بالمضمار" مضيفا أنّ هذه التّسمية تطلقها العامّة على هذا النّوع من الإنتاج الذي لا يحتاج فيه إلى تعليم أو إلى صناعة. أمّا التّناسب الذي يتطلّب المعرفة والدّراية والتعلّم فيسمّيه ابن خلدون "التّناسب بالتّركيب"، وهو مستوى من القدرة على التّلحين والتّركيب لا يدركه إلاّ من تكفّل به عالم، وهو من مشمولات علم الموسيقى.

الغناء والعمران:

لا شكّ أنّ ما ينتظر من حديث ابن خلدون عن صناعة الموسيقى ليس أن يقدّم إضافة ما في المسألة الموسيقيّة من زواياها النّظريّة من حيث مكوّناتها وتركيباتها الصّوتيّة واللحنيّة والإيقاعيّة وما يتّصل بذلك من تجريد وتصنيف وترتيب للأبعاد والنّغمات والدّرجات والنّقرات والقيم السلّميّة والمقامات والأصابع والمجاري وغيرها ممّا توسّع فيه علماء الموسيقى، بل أن نتبيّن قراءته لموقع الموسيقى في العمران البشري وتكريسا لنظريّته حول تطوّر العمران وجدليّة التّاريخ في مجال صناعة الغناء والموسيقى.

يقول ابن خلدون : " وإذ قد ذكرنا معنى الغناء، فاعلم أنّه يحدُث في العُمران". قد يبدو هذا الرّأي بديهيّا إذ أنّ الموسيقى والغناء ممارسات متّصلة اتصالا وثيقا بالإنسان، وبما أنّ الإنسان اجتماعيّ بطبعه، فلا مناص من أن نقرّ بأنّهما نتاج مباشر للعمران البشري. وفي هذا توافق مع التصوّر العامّ لمؤرّخي الظّاهرة الموسيقيّة، حيث تستثنى الممارسات الصّوتيّة الفرديّة البدائيّة (صياح، زغردة، تصفيق، ضرب على الجسد...) من صفة الممارسة الموسيقيّة ، رغم مساهمتها في تأسيس مقوّمات الحسّ الموسيقى الذي يبدأ تبلوره داخل المجموعة. ويبدو أنّ التقاليد الموسيقيّة لم يكن من الممكن لها أن تزدهر إلاّ داخل مجتمع منظّم تقسّم فيه الوظائف إلى اختصاصات، وتعفى مجموعة من أفراده من وجوب المشاركة في دورة الإنتاج الإجباريّة لتتعاطى أنشطة أخرى، منها الموسيقى، يحتاج إليها المجتمع لأغراض مختلفة. وهذا ما حدث في المدن المحاطة بالأسوار تلك المجتمعات الحضريّة التي كانت تشجّع التنظيم الاقتصادي المبني على تقسيم العمل، (في الأردن مثلا بين 8000- و6000- ، في مدينة العريش التي كانت تضمّ حوالي 3000 ساكن)[1]. وهذا ما يؤكّد رأي ابن خلدون حول علاقة الممارسة الموسيقيّة بحاجيات المجتمع، فالغناء يحدث في العمران "إذا توفّر وتجاوز حدّ الضّروري إلى الحاجيّ، ثمّ إلى الكمالي، وتفنّنوا فيه، فتحدث هذه الصّناعة". واضح

---

[1] راجع، Roland de Candé, *Histoire universelle de la musique*, édition Seuil, T.1, 1978

أنّ رأي ابن خلدون يتّجه نحو إدراج هذه الصّناعة ضمن الكماليّات إذ "لا يستدعيها إلاّ من فرغ من جميع حاجاته الضّروريّة والمهمّة من المعاش والمنزل وغيره، فلا يطلبها إلاّ الفارغون عن سائر أحوالهم تفنّنا في الملذوذات". فهو بقدر ما كان موضوعيّا وواقعيّا ومادّي المنهج في تفسير نشوء الظّاهرة الموسيقيّة في المجتمعات البشريّة، نراه عند تحديد طبيعة الموقع الوظائفي لهذه الصّناعة يترجم موقفا مألوفا وموروثا من الممارسة الموسيقيّة في الأوساط الفقهيّة المسيطرة على فكر وثقافة عصره. هذا الفكر الذي يأبى إلاّ أن يختزل الموسيقى في صنف من ممارسات أهل اللّهو والبذخ، ويهمل ما عداها من الوظائف الأخرى ذات الأبعاد الاجتماعيّة والتعبّديّة والاستشفائيّة والتّربويّة وغيرها ممّا يؤكّد أنّ للموسيقى مواقع في العمران لا يتحقّق الحدّ الضّروري والحاجيّ والكمالي فيه، إلاّ بوجودها.

العرب والغناء:

لا يضيف ابن خلدون في حديثه عن أهمّ ملامح الحياة الموسيقيّة عند العرب في الجاهليّة والإسلام ما يستدعي الوقوف عنده، فهو يورد ما سبق أن ذكره ابن عبد ربّه في "العقد الفريد" والمسعودي في "مروج الذّهب" وأبي الفرج الأصفهاني في "الأغاني" وابن رشيق في كتاب "العمدة"، حول أهمّ القوالب الغنائيّة المتداولة خاصّة في الفترة الجاهليّة مثل الحُداء والتّغبير والسّناد والهزج والبسيط وغيرها. كما لا يخلو حديثه من تقليل لقيمة هذه الصّناعة في الجزيرة العربيّة أيّام الجاهليّة، هي بسيطة تغلب عليها البداوة، بل إنّهم لم يشعروا من التّناسب بين الأصوات سوى ما يتعلّق بالمتحرّك والسّاكن من الحروف. هذا الموقف من ثقافة وفكر وفنون ما قبل الإسلام في الجزيرة العربيّة، متداخل مع الموقف العقائدي من الجاهليّة، باستثناء ما يتعلّق بفنّ الشّعر. الثّابت أنّ الحياة الموسيقيّة في الجزيرة العربيّة كانت قبل الإسلام مطبوعة بطبيعة الحياة الاجتماعية المميّزة لتلك الفترة، فكانت بدويّة في البادية وحضريّة في المراكز الحضريّة (مكّة، سوق عكاظ، يثرب، الحيرة، اليمن، الشّام..). ثمّ إنّ بروز مدرستي مكّة والمدينة في فترة مبكّرة من عصر الخلافة والدّور الذي لعبتاه في بناء أسس المدرسة

الموسيقيّة العربيّة القديمة وظهور كبار المنظّرين للموسيقى العربيّة، لم يأت من فراغ. بل كان تواصلا لتقاليد عريقة ولعلم متجذّر ولصناعة متقنة كان لها روّادها وأقطابها مثل عديّ بن ربيعة (ت حوالي 495م) وهو شاعر بني تغلب الملقّب بالمُهَلهِل لحسن صوته، وعلقمة بن عبَدة (ق6م) الذي عرف بإنشاده للمعلّقات، ويعتبر الأعشى ميمون بن قيس (ت حوالي 629م) خير مثال للشّاعر المغنّي، إذ كان يجوب الجزيرة العربيّة لينشد قصائده مصاحبا بآلة الصّنج (الجنك)، حتى أطلقت عليه كنية "صنّاجة العرب" وسمي أيضا شاعر القيان والغناء. ومنهم النّضْر بن الحَرِث (ت 624م)، أحد الشعراء المغنّين في الجاهليّة. تعلّم النّضْر العزف على العود في بلاط الحيرة (راجع المسعودي، مروج الذّهب) وقدم مكّة وعلّم أهلها العزف، ويذكر عن النّضْر أنّه أدخل إلى مكّة فنّا جديدا أضعف به غناء النّصب. هذا إضافة إلى المغنّيات من النّساء والقينات وما ورد عن مهارتهنّ وإتقانهمّ لفنون الغناء والعزف.

وفي حديثه عن صناعة الغناء والموسيقى خلال القرون الأولى من العصور الإسلاميّة، قسّم ابن خلدون مسيرة الحياة الموسيقيّة إلى ثلاث مراحل. تتعلّق المرحلة الأولى بعصر النبوّة وبتيّار اعتناق العرب للإسلام، وهي تتلخّص في أنّ العرب أهل البداوة والغضاضة، ما أن اعتنقوا الدّين الجديد حتّى هجروا الموسيقى تدريجيّا، وصار تلذّذهم مقتصرا على ترجيع القرآن والترنّم بالشعر. وفي مرحلة ثانية، اتصّل العرب بأهل الغناء والموسيقى من الفرس والرّوم الوافدين على الحجاز نتيجة للفتوحات الإسلاميّة، فتأثّروا بهم وأخذوا عنهم ولحّنوا أشعارهم على تلاحينهم واستعملوا آلاتهم، وتأثّر الموالي بشعر العرب فلحّنوه وأجادوه. ثمّ كمُلت الصّناعة أيّام الدّولة العبّاسيّة وبرزت خلالها أسماء للأقطاب مشهورين مثل إبراهيم بن المهدي وإبراهيم الموصلي وإسحاق الموصلي وابنه حمّاد. ازدهرت هذه الصّناعة إذا أيّام بني العبّاس بسبب التّثاقف الذي حصل بين فئات اجتماعيّة مختلفة الأصول والثّقافات والأوضاع الاجتماعيّة من موالي وعبيد وأسياد، لكنّها تبقى في وصف ابن خلدون مرتبطة باللّهو وباللّعب وبمجالس الفراغ.

إنّ ما ذكره ابن خلدون يؤكّد علاقة العمران بصناعة الغناء والموسيقى، ويبيّن أنّها ظاهرة اجتماعيّة تعكس واقع وطبيعة المجتمع وتتفاعل مع مختلف المؤثّرات التي تطرأ عليه. وبما أنّ الأمر كذلك فيبدو بديهيّا أن لا تتعلّق بشريحة اجتماعيّة دون أخرى، وأن تترجم مشاغل ووجدان الفئات والطبقات الاجتماعيّة المختلفة بصياغات مختلفة واعتمادا على استراتيجيّات متباينة لا تتّفق كلّها في الأهداف. وما دامت صناعة الغناء عند ابن خلدون من الصّنائع الكماليّة، ولا وظيفة توكل إليها سوى "وظيفة الفراغ"، وبما أنّها أساسا إفراز اجتماعي عمراني و"آخر ما يحصل في العمران" لأنّها وظيفة كماليّة، فالإقرار البديهي والمنطقي لا يمكن إلاّ أن ينصّ على أنّ انقطاع هذه الصّناعة يحصل بانقطاع العمران بل هي أوّل ما ينقطع منه، وهذا ما ذهب إليه ابن خلدون.

خاتمة

كيف يمكن أن نقرأ من خلال نصّ "في صناعة الغناء" فكرَ ابن خلدون في ما يتعلّق بالغناء والموسيقى وبالفنّ بصفة عامّة. الثّابت أنّ ابن خلدون لا يسلّط أحكاما أخلاقيّة لا تحقيريّة ولا تمجيديّة على صناعة الغناء، وإنّما يضعها في الموقع الموضوعي الذي يُستوجب أن تكون فيه. ورغم كلّ ما يمكن أن توحي به إشاراته حول كماليّة هذه الصّناعة واستهلاكها للفراغ وارتباطها بثقافة اللّهو واللّعب واللذّة المجانيّة، فلا شكّ أنّه يقرّ بأنّها ضروريّة للعمران البشري، لأنّه يدرجها ضمن الصّناعات، ولا شكّ أيضا أنّ وراء الاعتراف بهذا الموقع قناعة الباحث والمنظّر الاجتماعي. أمّا حصره للغناء في مجال قد يوحي بهامشيّة القطاع ففي ذلك تواصل لمواقف موروثة لها مبرّراتها. إنّ إلحاحه على إبراز الصّناعة الموسيقيّة من زاوية الفراغ وإصراره على عدم النّظر في ما يمكن أن تقدّمه من وظائف ومن خدمات ضروريّة، يبدو استجابة للفكر السّائد وللمواقف الرّسميّة لثقافة عصر ومجتمع ابن خلدون تجاه الموسيقى والغناء، ويكفي لتبيّن ذلك الرّجوع إلى الكمّ الهائل من النّصوص التي ألّفت في تحريم الغناء والموسيقى.

ولئن لم يطنب ابن خلدون في التّعريف بصناعة الموسيقى ولم يؤرّخ لأهمّ أعلامها وعلمائها، فإنّه توسّع في الحديث عن الموشّحات والأزجال في فصل "أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد"، وعرّف بأبرز أقطاب هذا الفنّ في الأندلس وفي المشرق. ولعلّ ما ذكره عن فنّ الزّجل وما تضمّنه من اعتراف بقيمة إبداعات العامّة في مجال لا يُقبل فيه المتطفّلون، مجال الشعر واللّغة والبلاغة، ومن إقراره بقدرة العوامّ على الإتيان بالعجائب بلغتهم المستعجمة غير الملتزمة بقواعد الإعراب، كفيل بكشف الأبعاد العقلانيّة للمنهج الذي راهن ابن خلدون على تأسيسه في التّأريخ للمجتمعات ضمن نظريّة العمران البشري. وهي لعمري مقاربة جريئة سبقت المقاربات الأنتروبولوجيّة والإتنولوجيّة وكلّ النّظريّات الحديثة لعلم الاجتماع، لكنّها حديثة من حيث الطّرح وعمق القراءة، ممّا جعل مؤرّخ تونس الأستاذ حسن حسني عبد الوهاب ينبهر ويكتب: "لله عبقريّة مؤرّخنا الفيلسوف عبد الرّحمان بن خلدون، فإنّه أوّل من نبّه إلى التّفرقة بين الأغاني الحضريّة وبين تلاحين العرب، وقد نصّ على أشعارهم وأقوالهم في زمانه، القرن الثّامن للهجرة، تلك الأناشيد المصوغة في قالب اللّهجة البدويّة الدّارجة في وقته.."[1].

---

[1]) حسن حسني عبد الوهاب، *ورقات من الحضارة العربيّة بإفريقيّة التونسيّة*، ج.2، 253.

جودة الصّنائع في فكر ابن خلدون

محمد الهادي دحمان

الصّناعة

«إنّ الصّنائع منها البسيط ومنها المركبّ»[1]، قول يأتيه ابن خلدون ليصنف فيه طوْرَيْ أنشطة الإنسان فيفصّل فيه بين البسيط و«هو الذي يختصّ بالضروريّات» والمركب و«هو الذي يكون للكماليّات»[2]، متفقا في ذلك مع ما أتاه العرب في مفهوم الصّناعة إذ فرّقوا بينها وبين المهنة، إذ يقول عيسى بن زرعة في (الإمتاع والمؤانسة): «إنّ المهنة صناعة ولكنهّا إلى الذلّ أقرب وفي الصّنعة أدخل، والصّناعة مهنة ولكنهّا ترتفع عن توابع المهنة»[3] حتّى إذا ما تقدّمت المهنة على الصناعة فهي إلى الامتهان والذلّ أقرب «ولكنّه ذلّ ليس من حقيقة الصّناعة»[4] ولكن من جهة المهنة، وإذا ما تقدّمت الصّناعة عن المهنة فإنّها تبرز بحقيقتها الفلسفيّة «الّتي لا يأتي الذلّ من ناحيتها كحقيقة»[5]، لأنّها تعبّر عن علاقة للإنسان بالكون كوجود وإدراكه لهذا الكون في علاقته بهذا الوجود وخروج ما في نفسه من القوّة إلى الفعل بحكم هذا الإدراك»[6].

---

[1] ابن خلدون : مقدّمة ابن خلدون، دار القلم بيروت، ط. 4، 1985.ص. 400.

[2] نفس المرجع أعلاه.

[3] ابن خلدون : مقدّمة ابن خلدون، دار القلم بيروت، ط. 4، 1985 ج.2 ص.132 .

[4] حبيب بيدة : فنّ كتابة و زخرفة المخطوط القرآني من ق9 إلى ق 12 مسيحي من خلال مخطوطات مكتبة تونس الوطنيّة، 1980- أطروحة مرحلة ثالثة- ص.238 .

[5] نفس المرجع أعلاه.

[6] نفس المرجع أعلاه.

وتفصيل ذلك عند ابن خلدون أنّ « الصّنائع في الأمصار الصّغيرة ناقصة ولا يوجد منها إلاّ البسيط»[1] لأنّ أقوامها أعرق في البدو وأبعد عن العمران الحضري. فإن كانت الأمصار كبيرة وأقوامها أعرق في العمران الحضري فإنّ الصّنائع تكون مركبّة وقد بلغت مرتبة من الرّفعة فيصير منها الضروري في العمران» و« الشريف بالموضع».

الصّناعة مرادفها الجودة

إنّ الصّناعة وإن فصّلها ابن خلدون إلى بسيط ومركبّ، فإنّ القصد الغالب هو المركبّ منها، حتى بدا لنا أنّه يكتفي بالصّناعة لفظا دالاّ بمفرده على رفعة القيمة وأنّ تحقيق الكفاف من طلب المعاش لا يعنيه. فالكمالات منه هو المقصود بالصّناعة، فينتخب لها من اللغة نعوتا وأوصافا تلتقي جميعها عند معنى «الجودة» حتى أصبحت الصّناعة مساوية له في المفهوم.

فالصّناعة ملَكة والجودة هي الارتقاء بالملكة في طبقتها، لأنّ المأمول أن لا نقف بها عند الفهم والوعي «لأنّا نجد فهم المسألة الواحدة من الفنّ الواحد ووعيها مشتركا بين من شدا في ذلك الفنّ وبين ما هو مبتدئ فيه»[2].

فأهل الصّناعة من ذوي الملكات لهم من البصر والخبرة ما ليس لغيرهم لأنّ الإجادة لا ينالها إلاّ الأصفياء، فإن كانوا الأقوام فهم أهل الحضر من دون البدو، وإن كانوا أهل المهنة فهم البارعون المتفوّقون وإن كانوا أهل العلم فهم الأئمّة المختلفون في اصطلاحاتهم عمّن سواهم.

وهذه الملكة مطلوب تجويدها إن في الأمور العمليّة وهي الجسمانيّة المحسوسة أوفي الأمور الفكريّة الشريفة بالموضع وهي «خاصّيّة الإنسان من العلوم والصّنائع والسّياسة»[3].

---

[1] ابن خلدون : مقدّمة ابن خلدون، دار القلم بيروت، ط. 4، 1985.ص. 400 .

[2] مقدّمة ابن خلدون، دار القلم بيروت، ط. 4، 1985. ص. 430 .

[3] م. سابق. ص. 400 .

أمّا عن بيانات الجودة المتصلة بالصّناعة فهي ما يشيع من معاني الاستحكام والرّسوخ والجدّة والتعالي والمبالغة والتنميق والتزيين والتنجيد والاستجادة وبلوغ الغاية والكمال والتأنّق والحذق والتفنّن...

فلو نأتي على الخطّ والكتابة فإنّ ما بدا لنا منها أنّ ابن خلدون يفرّق بينهما، لأنّ الخطّ كلّما كان إلى المهنة أقرب عُدّ كتابة وكلّما ترقتّ فيه الإجادة وكان إلى الصّناعة أقرب عدّ خطاّ. فالخطّ غالبا ما يربطه بالصّناعة وينعته بالجودة والترقيّ والإحكام: منها أن«كان الخطّ العربي بالغا مبالغة من الإحكام والإتقان والجودة في دولة التّبابعة»[1] ومنها أيضا «أنّهم كانوا محكمين لصناعة الخطّ»[2].

وفي النّجارة يتزاحم التأنّق والاستجادة في صناعتها حدّ الإتيان بغريب الفعل، من ذلك أنّه «إذا عظمت الحضارة وجاء الترف وتأنّق النّاس فيما يتّخذونه من كلّ صنف من سقف أو باب أو كرسي أو ماعون حدث التأنّق في صناعة ذلك واستجادته بغرائب من الصّناعة كماليّة ليست من الضروري في شيء مثل التخطيط في الأبواب والكراسي»[3].

والاستجادة نلحظها في فارق التصنيع والتصوّر والتوظيف، فالشجر بأيدي البد ويصير خشبا حتى إذا يبس «يكون وقودا للنّيران في معاشهم وعصيّا للاتّكاء والذود [...] وعُمدَ الأوتاد لخيامهم والحُدوج لظعائنهم والرّماح والقسيّ والسّهام لسلاحهم»[4]. فلا يَبدو في كلّ هذه الحالات تحوُّل في مادّة الشّجر بعد أن استحالت خشبا ذات الخشب من ذات الشجر يتداوله الحصر بفارق في التصوّر وكمال في الوظيفة وجودة في الصّناعة فتصير أسقفا لبيوتهم وأغلاقا لأبوابهم وكراسي لجلوسهم بإحكام في القصّ

[1] م. سابق. ص. 418.
[2] م. سابق. ص. 419.
[3] م. سابق. ص. 410.
[4] م. سابق. ص. 410.

وتأنّق في التّشكيل وتمكّن في تأليفها على نسبها المقدّرة وتفنّن في صقل أسطحها فتجيء آنق ما يكون.

وفي صناعة التعليم للعلم فإنّ بيان الجودة يكون بالحذق والتفنّن فيه حتى يمكنّ المعلّم طالبه من «الاستيلاء عليه». ويتيسّر ذلك «بحصول ملَكةٍ في الإحاطة بمبادئه وقواعده والوقوف على مسائله واستنباط فروعه من أصوله»[1]، ويُراعَى في ذلك قوّة عقله واستعداده لقبول ما يرد عليه حتّى ينتهي إلى آخر الفنّ»[2]. ولظمان الجودة «يرجع به إلى الفنّ ثانية فيرفعه في التلقين عن تلك الرّتبة إلى أعلى منها ويستوفي الشّرح والبيان ويخرج عن الإجمال ويذكر له ما هنالك من الخلاف إلى أن ينتهي إلى آخر الفنّ فتجُود ملكته ثمّ يرجع به وقد شدّ فلا يترك عويصا ولا مهمّا ولا مغلقا إلاّ وضّحه وفتح له مقفلة فيخلُص من الفنّ وقد استولى على ملكته»[3]. فمعاناة المتكلّم من طرف معلّمه فنّ في حدّ ذاته إن انتحى فيه مذهب التدريج وعمل فيه على فتق اللّسان بالمحاورة والمناظرة وتَجنّبَ الحفظ أكثر من الحاجة حسُنت الملكات في التعليم بما يزيد المتعلّم «ذكاء في عقله وإضاءة في فكره»[4].

والجودة في التعليم بما يزيد المتعلمّ يكفلها التخصّص «والسّبب في ذلك أنّ الملكات صفات للنّفس وألوان فلا تزدحم دفعه»[5]، وقلّ أن تجد متعلمّ صناعتين يحذقهما على رتبة واحدة من الإجادة فإن استحكمت لديه الأولى ورسخت في نفسه فلا يجيد من بعدها ملكة أخرى، وإنّما يكون قبولها أضعف «وهذا بيّن يشهد له الوجود»[6]. فمن حسن الاستعداد أن يكون المتعلّم على الفطرة ليكون «أسهل لقبول الملكات وأحسن

---

[1] م. سابق. ص. 430 .

[2] م. سابق. ص. 533 .

[3] م. سابق.

[4] م. سابق. ص. 433 .

[5] م. سابق. ص. 405 .

[6] نفس المرجع أعلاه.

استعداد لحصولها فإذا تلوّنت النّفس بالملكة الأخرى وخرجت عن الفطرة ضعُف فيها الاستعداد باللوّن الحاصل من هذه الملكة»[1].

والتّعليم إن استُحكِمت صناعته فهو رافع رُتب الوجود للمعاني، وكلّ الصّنائع إن جُوّدت ترقى بالإنسان إلى الكمالي فضلا عن الضروري. والصّناعة بهذا المقدار مطلوبة بضاعتها ومطلوب تعلّمها، فهي «بمثابة السّلعة الّتي تنفق سوقها»[2]وتُكسب طالبها عقلاً «ولهذا يُقال عن علي بن أبي طالب رضي الله عنه قيمة كلّ امرئ بما يُحسن بمعنى أنّ صناعتَه هي قيمته أي قيمة عمله»[3]وتقدير جودة الصّناعة محكوم بأساس للنّظريّة الخلدونيّة «كمال الصّنائع بكمال العمران»، فـ«على مقدار عمران البلد تكون جودة الصّنائع»[4] فإن وُجد منها ما هو بمقدار الضرورة فهي غير كاملة ولا مستجادة، أمّا «إذا زخر بحر العمران وطُلبت فيه الكمالات كان من جملتها التأنّق في الصّنائع واستجادتها فكمُلت بجميع متمّماتها»[5].

الفنّ والجودة والصّناعة

والجودة مفهوم لم يخب بريقه ولم ينقطع طلبه في مختلف الحضارات، وهو اليوم يُرام تنزيله وإجراؤه في ساحة الجامعة التونسيّة للنهوض بعطائها في مجمل شُعبها واختصاصاتها، فجُنّدت لذلك لجان ودُوّنت محاضر الجلسات ونصّت التوصيات على أنّ الجودة برنامج عمل وطني تُسخّر له الموارد البشريّة والماديّة لإنجاحه. فعلى الإطار الجامعي أن يُحسن التوجيه ويراجع برامجه وتصوّراته ويتدارك معلوماته ويطوّع مقدراته لتشتغل بطاقتها القصوى.

---

[1] نفس المرجع أعلاه.

[2] م. سابق. ص. 403 .

[3] مرجع سابق.

[4] م. سابق. ص. 401 .

[5] نفس المرجع أعلاه.

وحالنا بالمعاهد العليا للفنون والحرف بتونس أحوج إلى الإستجادة ونحسبها أسبق في السّعي لإدراكها. غير أنّ إطلاق «الفنون والحرف» قد ينحرف مفاهيميّا بأهدافها ومراميها، فـ «الفنون والصّنائع» أقوم لها في المدلول، لأنّ الحرف إلى المهن أقرب وقد يأتيها الذلّ من جهة المهنة، في ما تتبوّأ الصّناعة مراتب الجودة والاستحكام وهي بالفنّ ألصق.

ألا يستعيض ابن خلدون في المقدّمة عن الصّناعة بالفنّ، فهو في قوله: «يُلقي عليه أوّلا مسائل من كلّ باب من الفنّ هي أصول ذلك الكتاب»[1]، أو حين يقول: «لقبول ما يرد عليه حتّى ينتهي إلى آخر الفنّ»[2]، إنّما يقصد بالفنّ الصّناعة. فهو في تعريفه للصناعة بالملكة يعني الفنّ لأنّ الملكة على درجة من النّدرة والجودة وربّما من الهبة فترقى إلى مرتبة الفنّ. والصّناعة مفهوم لا يكفّ عن استبطان الفنّ لذلك عدّ ابن خلدون الخطّ العربي وهو أرقى فنون العرب من عداد الصّنائع الإنسانيّة.

والأمر لا يُعدّ حدثاً لأنّ الفنّ ارتبط بالصّناعة منذ الإغريق باعتبار ارتباط Ars بـ teckné، إذا كانت «تطلق كلمة الفنون ARS على الأشغال الشديدة الصّلابة»[3].

ولدعم هذا التلاحم بين الصّناعة والفنّ يضيف "دني هويسماني" «هكذا ينبغي أن ننزّل الفنّ والصّناعة جنبا إلى جنب في توزيع الشّغل الاجتماعي: فإنّها لا يختلفان تبعا لصفة الطّريقة اليدويّة والآليّة[...] والفنّ يُعتبر إذن روح الصّناعة. إنّه نوع من الصّناعة الفائقة»[4] بما لا يختلف عن الصّناعة المستجادة لابن خلدون.

الصناعة وكمال العمران: مثال صناعة الخط

إذا كان مجال الخط الصناعة، فإنّ مجال الصناعة العمران، وبالتالي فإن البحث وإن تعلّق بالخط فمجاله العمران مستندا إلى التاريخ، إذ الموجودات عند ابن خلدون يمكن

---

[1] م. سابق. ص. 533.

[2] م. سابق. ص. 533 .

[3] دني هويسمان : علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، ط.2. 1975 ، ص. 126 .

[4] م. سابق.

أن تكون ظواهر طبيعية أو ظواهر اجتماعية نفسية أو ظواهر معاشيّة صناعيّة وهي تشترك جميعها في أنّها خاضعة في تطوّرها من حيث النشأة والاكتمال ثمّ الانحلال إلى مبدأ «هو ضرورة الاجتماع و التعاون البشري و قانون هو قانون السبّبية»[4].

والظاهر أني أُعنى بالخط من دون الكتابـة – اختياراً لا تجاهلاً برغم ربطهما ببعضهما في الغالب من طرف المؤلف، إذ يذكرهما أحيانا متواترين انطلاقا من عنوان الفصل، ثم يقدم للخط بمفرده «هو رسوم و أشكال حرفيّة»[5] ثم يدرك الخط بالكتابة توضيحا له: «هو صناعة شريفة إذ الكتابة من خواصّ الإنسان»[6]. إلا أنه وردت لفظه كتابة أو كَتَب أو الكتُب تسع عشرة مرّة دون وصلها بالصناعة أو الجودة بل بالرّداءة، سوى في مناسبتين اثنتين حين ذكر العرب بالقول: «إنّ كتابتهم لهذا العهد أحسن صناعة» [7] «وحين طما بحر العمران والحضارة في الدّول الإسلامية في كلّ قطر فانتسخَت الكتب وأُجيد كَتْبها وتجليدها»[8].

في حين وردت لفظة «الخط» على لسان ابن خلدون ثلاث وأربعين مرّة دون حصره مستترا، عشْر منها رُبطت بالصناعة وخمس عشرة نُعتت بالجودة و الترقي والأحكام وسبع بما دون ذلك من النقص في الجودة والاستحكام، ومجملها محسوب على الصناعة سواء كانت مستحكمة أو دون ذلك، فإن كانت مستحكمة ترقى بصاحبها إلى الملكة وإن كانت دون ذلك تنحطّ به إلى مستوى الفعل لا غير... لذلك ذهبت فيما ذهبت إلى الخط من دون الكتابة وإن كان ابن خلدون يصطلح على تسمية ما نصفه الآن الخطّاط بالكاتب ناهيك ما ذكره عن " ابن البواب" حيث قال «علي ابن هلال الكاتب الشهير بابن البواب» [9] و الخط، وهو من عداد الصّنائع خاضع بالضرورة لما تخضع إليه الصناعة التي عرّفها ابن خلدون بأنّها «ملكة في أمر عملي فكري (...) والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرّره مرّة بعد أخرى حتى ترسخ صورته»[10].

والصنائع إنما تُستجاد وتكثر إذ كثر طلاّبها، فالخط لم تكن الحاجة إليه أكيدة في بلاد الحجاز قبل الإسلام إنما العرب على ذلك العهد قوم تغزوهم الأمية وقلّة فيهم الكتبة والقرّاء، وقد وصف ابن خلدون كتابتهم بأنها « بدويّة» [11] بمعنى أنها لا ترقى إلى الملَكة ، غير محكمة لأن العرب على ذلك العهد أبعد عن الحضارة وأقرب للبدواة شأنها «شأن الصنائع إذا وقعت بالبدو فلا تكون محكمة المذاهب ولا مائلة إلى الإتقان» [12] ولا بالغة حد الرسوخ، وكذا الشأن لأول الإسلام حيث كان «الخط العربي (...) غير بالغ إلى الغاية من الأحكام والإجادة ولا إلى التوسط لمكان العرب من البداوة والتوحّش وبُعدهم عن الصنائع»[13]. فالعرب أو المسلمون وهذا حالهم من البداوة هم من البساطة في أسلوب الحياة ونحلة المعاش، «وهذه الحالة من البساطة و الرّتابة تفرض الندرة والمحدوديّة في الظواهر» [14]، لذلك نعت المؤلف الخط على ذلك العهد بما تقدّم من بعد عن الإتقان والجودة ولو تعلّق الأمر بالصحابة كتبةَ الوحي لأن القاعدة أنّ «الكمالَ في الصنائع إضافي وليس بكمال مطلق، إذ لا يعود نقصه على الذات في الدّين ولا في الخلال وإنما يعود على أسباب المعاش وبحسب العمران[15]». فكمال الصنائع بكمال العمران لأن الصناعة فيها البسيط وفيها المركّب، أمّا البسيط فهو ما لم يبلغ الجودة أو حتّى التوسّط كحال الخط على أيّام العرب قبل الإسلام و زمن الرّسالة إذ لا يخفى على أحد ما كانت عليه مكّة و المدينة من البداوة فصنائعهم بسيطة لا تعدو أن تختصّ بالضّروري من أسباب العيش والخط عندهم مائل إلى الرّداءة تبعا لذلك، فلا حاضر حضريّ يدفع بالصنائع للكمال ولا ماض شاخت فيه الحضارة فترسّخت عوائدها ورسبت أطلالها.

أمّا المركّب– من الصنائع – فيختص بالكماليات التي لا تكون إلاّ في الأمصار ذات الحضارة ومثال ذلك الخط العربي على أيام بني العباس وما بلغته دولتهم من أسباب الحضارة، إذ «لما جاء الملك للعرب وفتحوا الأمصار وملكوا الممالك ونزلوا البصْرة والكوفة واحتاجت الدولة إلى الكتابة استعملوا الخط وطلبوا صناعته وتعلّموه

وتداولوه فترقّت الإجادة فيه»[16] فمتى كان السّبب صارت الحاجة ومتى ألحّت الحاجة أقبلت الإجابة «وذلك لأنّ الأمّة إذا تغلّبت وملكت ما بأيدي أهل الملك قبلها كثر رياشها ونعمتها فتكثر عوائدهم ويتجاوزون ضرورات العيش وخشونته إلى نوافله»[17]. والعوامل كثر في هذا المقام لأنّ الممالك التي وقع فتحها كبلاد فارس والرّوم من الأقاليم التي رسخت فيها الحضارة وطال أمدها، كما أنّ «أهل الدّول أبدا يقلّدون في طور الحضارة وأحوالها الدولة السابقة قبلهم فأحوالهم يشاهدون ومنهم في الغالب يأخذون»[18]. ثمّ إنّ عاملا آخر يدفع بالأمّة إلى استحكام الصنّعة في الخطّ وهو قيام الدّولة بأمره، والقول صريح لابن خلدون إذ لّما «احتاجت الدّولة إلى الكتابة استعملوا الخط وطلبوا صناعته وتعلّموه وتداولوه»[19]، فالقيام على صناعة يحتاج إلى الرّاعي الأوّل الذي يقدر على الإنفاق والنَفاقِ فهنا سرّ آخر وهو «أنّ الصنائع وإجادتَها إنّما تطلبها الدّولة فهي التي تنفق سوقها وتوجّه الطلبات إليها (...) لأنّ الدّولة هي السّوق الأعظم وفيها نفاقُ كلّ شيء (...) والسُّوقَة وإن طلبوا الصّناعة فليس طلبهم بعام ولا سوقهم بنافقة»[20].

ولكن ما يسجّل على ذلك العهد، عهد الفتوحات هو أنّ الخط العربي وإن بلغ ما بلغه وترقّت الإجادة فيه «إلا أنها كانت دون الغاية»[21] فالأمة جهادية آنذاك يعزّ استقرارها، واستحكام الصنّعة في الخط وبلوغ الغاية فيه يحتاج إلى مزيد الوقت لأنّ العرب لم يجدوه عند غيرهم من الأمم التي فتحوها فأخذوه عنها وإنّما أبدعوا فيه على مراحل إلى أن بلغوا الغاية، فكانت المرحلة الأهمّ مع بني العبّاس لّما اختطوا مدينة بغداد «وترقّت الخطوط فيها إلى الغاية لّما استبحرت في العمران وخالفت أوضاع الخطّ أوضاعه في الكوفة في الميل إلى إجادة الرّسوم وجمال الرّونق وحسن الرّواء»[22]، فدخل الخطّ بذلك مرحلة هامّة في تطوّره وهي الاستناد إلى المدارس، فمدرسة بغداد تروم مباينة مدرسة الكوفة فبلغ الخط هنا وهناك حدود التنوّع والمباهات، إذا المخالفة كانت من باب الثّراء والتبحّر في الاستنباط «واستحكمت هذه المخالفة في الأمصار إلى أن رفع رايتها علي ابن مقلة الوزير ثمّ تلاه في ذلك علي ابن هلال الكاتب الشّهير بابن

البوّاب ووقف سند تعليمها عليه في المائة الثالثة وما بعدها»[23] . وقد حُفظ لكل منهما ما أصابا في الخط من إضافات حدّدت لكل خطّ قواعد في هيأة الحرف وبنية الكلمة ومقادير الطول والسمك على النسبة المطلوبة ومدى اختلاف كل ذلك من نوع لآخر ومن مدرسة إلى أخرى، فَنَفَقَتْ سوق التصنيف في الغرض من نصوص وقصائد حُمّلت بطون الكتب وساقها الخلف عن السلف فألّف فيه وجمع قوانينه الأدباء والمفكرون والخطاطون أيضا فاكتملت بذلك مادة تعليم الخط على أسس علميّة وعملية فبلغـــت بذلك الإجادة في صناعة الخط شوطا بعيداً «فالصنائع – يقول عنها ابن خلدون- لابدّ لها مــن معلّم »[24].

في الترابط بين نموّ الدولة ونموّ الصنائع

الملاحظ ممّا تقدم – وبعد إدراك الآلة التي تحرّك العمران – أن الأمّة ماضية لا محالة في إنجاب القائمين على حظوظ الخطّ لتُستحكم فيه الصنعة، فالجودة وبلوغ الغاية آتيان لا محالة بعد أن تأهّل العمران بما بلغه من أسباب الصنعة فكان من الطبيعي أن تزداد المخالفة والمنافسة «بتفنن الجهابذة في أحكام رسومه وأوضاعه (الخط) حتى انتهت إلى المتأخرين من ياقوت والولي علي العجمي. ووقف سند تعليم الخط عليهم»[25] .
إلا أنه من المعلوم أيضا «أن كل دولة لها حصة من الممالك والأوطان لا تزيد عليها»[26] فـ« الدولة لها أعمار طبيعية كما للأشخاص»[27] فإذا ما بلغت الغاية انقلبت إلى النهاية، وانظر هذا في دولة بني عبّاس فبعد أن عظم ملكهم ونَفَقَت أسواق علومهم «وانتُسخت الكتب وأُجيدَ كَتْبُها و تجليدها»[28] وبلغوا مدًى في الحضارة بعيدًا انحلّ نظام دولتهم «وتناقص ذلك أجمع ودَرَست معالم بغداد بدروس الخلافة»[29].

إلاّ أن دولة نمت وأُنشئت بمصر على أيدي الفاطميين، نقلوا إليها مآثر العبيديين بأفريقية واستمالوا ما قدروا عليه من بغداد إضافة إلى ما اختزنته أرض مصر من رواسب شاهدة على الحضارة بطول الأحقاب، فتحوّل ثقل الخلافة بشتى وجوهه من

بغداد إلى مصر وتبعاً لذلك انتقل «شأنها من الخط والكتابة بل والعلم إلى مصر والقاهرة فلم تزل أسواقه بها نافقة لهذا العهد»[30] فقيّموا للخط مدارس ونصبوا له المعلّمين «يلقون على المتعلّم قوانينَ وأحكاماً في وضع كل حرف»[31] إذ اقتضى نهجهم في التعليم مباشرةَ الحرف منفرداً بوصفه أساس الجملة لأن الحروف على كثرتها تخضع إلى المران منفردة فما يُتبع في رسم الألف قد لا يُتبع في رسم الرّاء أو العين ثم «يزيدون إلى ذلك المباشرة بتعليم وضعه»[32] أي وضعه في الكلمة مرتبطا بغيره من الحروف «فتعتضد لدى المتعلم رتبة العلم والحس في التعليم وتأتي ملكتُه على أتمّ الوجوه»[33] بما أقاموا له من مدارس خاصة، إذ «لا يخلطون بتعليم الخط، بل لتعليم الخط عندهم قانون ومعلّمون له على انفراده كما تُتعلّم سائر الصنائع ولا يتداولونها في مكاتب الصبيان»[34]. فاستقلال الخط بذاته عن سائر العلوم و الصنائع بل عن القرآن أيضا يبوّئه حُظوة ويجعل الهمّ منصبّا فيه والانشغال به دون سواه فيرقى إلى مراتب الجودة، بخلاف الحال في أفريقية والمغرب حيث كانوا يخلطون بتعليم الخط أي أنه من توابع دراسة القرآن فلا يبلغون فيه مبلغاً.

كانت هذه الأقطار «للبربر منذ آلاف السنين قبل الإسلام وكان عمرانها كلّه بدويّا ولم تستمرّ فيهم الحضارة حتى تُستكمل أحوالهم»[35]. وكان الاتجاه منصرفا كله لأكثر من قرن ونصف القرن بعد دخول الإسلام إلى الربوع لإقرار سلطان البلاد بفعل تواتر الثورات والانتفاضات. واسمع إلى حسن حسني عبد الوهاب يقول: «إن العناية بالكتب ونسخها وتصحيحها على الأصول أمر لا يتأتّى إلا إذا اطمأنت نفوس الراغبين فيها بتوفر وسائل الراحة واستتباب الأمن بالبلاد (...) وقد مضى قرن كامل ونصف قرن قبل أن يستقرّ قرار العرب في أفريقية وما كان للولاّة الذين تداولوا الحكم في لدن الدولة الأموية وأوّل العباسية ولا لأفراد الأمة على عهدهم أن يعتنوا بجمع الكتب وقد شغلتهم عن ذلك الثورات القائمة في البلاد وكذلك الغزوات العديدة برّا

وبحرا فكان اتجاههم منصرفاً كله لإقرار سلطان البلاد وتمهيدا لأسباب الراحة و الدّعة»[36].

لما آل أمر أفريقية إلى العرب «كان لهم من الحضارة بعض الشيء بما حصل لهم من ترف الملك ونعيمه وكثرة عمران القيروان»[37] حتى تَغلّب عليهم بدو العرب الهلاليين فخرّبوها... أمّا المغرب، فقد استقلّ البربر بأمر أنفسهم فيه، فلم ينالوا حظاً بادياً من الحضارة حتى انتقل إليهم مع دولة الموحّدين – من الأندلس – حظ كبير من الحضارة واستَحكمت به عوائدها.

وعموما فقد نما الخط العربي في هذه الرّبوع على القدر من العمران الذي نالها، فجُوّدَ القيرواني والمغربي إلا أنه وبفعل الغلبة لما هو أكمل بفعل الحضارة فإنه لم يصمد أمام خط أهل الأندلس من المهاجرين الذين لجؤوا وانتشروا في عُدوة المغرب وأفريقية بعد أن تغلّبت عليهم النصرانية، فشاركوا أهل العمران بما لديهم من الصنائع حتّى لا نكاد نُحصي فنّا من فنون الصّناعة باديا فيه التّرقي والتّرف إلاّ كان لهم فيه نصيب، وكذا خطّهم، قد غلب على خطوط المغرب وعفا عليها «وصارت خطوط أهل أفريقية كلّها على الرّسم الأندلسي»[38]، بل «صار خطّ أهل إفريقية من أحسن خطوط أهل الأندلس»[39] إذ البقاء للأجود. وممّا يؤكّد هشاشة الحضارة بهذه الرّبوع أنّ الخطّ أصبح بعد سنين نسيا منسيّا، لأنّ الأمصار إذا قاربت الخراب انْتُقصت منها الصنائع إذ لّما «تقلّص ظلّ الدّولة الموحّديّة بعض الشيء وتراجع أمر الحضارة والتّرف بتراجع العمران نُقّص حينئذ حال الخطّ وفسدت رسومه وجُهل فيه وجه التّعليم بفساد الحضارة وتناقض العمـــــران»[40]، ثمّ «نُسي عهد الخطّ فيما بعدُ عن سدّة الملك وداره كأنّه لم يعرف»[41]. هكذا شرَط ابن خلدون: تراجع الخطّ بتراجع العمران وشرط تراجع العمران بتراجع ظلّ الدّولة. والمعلوم أنّ الدولة إذا ضعف أمرها فإنّ حالها من القوامة يصير إلى الوهن وتصبح الصّنائع إلى فساد لأن «الصّنائع وإجادتها إنّما تطلبها الدّولة»[42] فإن كانت الدّولة إلى زوال- وهذا وجه الحال آنذاك- صارت

الصنائع تبعا لذلك، وبالتالي «صارت الخطوط بأفريقية والمغربين مائلة إلى الرّداءة، بعيدة عن الجودة وصارت الكتب إذ انتسخت فلا فائدة تحصل لمتصفّحها منها إلاّ العناء والمشقّة (...) ووقع فيه ما وقع في سائر الصّنائع بنقص الحضارة وفساد الدّولة»[43].

والواضح أنّ ابن خلدون قد اعتمد نهجا تاريخيا لنحت النّظرية التي تمثّل نموذجا نظريّاً في تحوّلات المجتمع وما يطرأ عليه من تغيير اجتماعي عبر الزّمن ينسحب على مختلف الظّواهر فإنّه «لا يمكن فهم طبيعة الجزء إلاّ من خلال الكلّ الاجتماعي في حركته التّاريخية وصيرورته المستمرة»[47]، «فليس العالم عند صاحب المقدّمة عبارة عن تكديس فوضوي وجرد متنافر ظرفيّ لوقائع منفصلة بعضها عن بعض، بل إنه على النّقيض من ذلك، مجموعة متماسكة ومتجانسة وموحّدة كليّا»[48]. ولئن ذكرت النهج التّاريخي فإنّ ابن خلدون أراد- حسب رأيي- بالتاريخ منهجا ليتحقق من معرفة القوانين التي تحكم مسيرته فتسري حقائقَ للوجود يتمحور حولها كلّ نشاط إنساني.

خاتمة

تلكم هي الثوابت التي أرساها ابن خلدون، فهل نعدّه بعد هذا متفردًا راجح الرأي كما تقدّم أن تساءلنا ؟ الحقيقة أنّه انتابني الاستغراب بداهة، ألم يقل عن كتابه أنّه وضعه على ذلك النّحو الغريب واختراعه «من بين المناحي مذهباً عجيباً»[49]. فقولٌ مثل قوله في الخطّ العربي مدعاة للإثارة والاستغراب على ما نشأنا عليه من إكبار لهذا الفنّ... إنّما هو العالق في النّفس من أثر أثَرَة الذّات من دون نظر وتمحيص لأن السائد هو أنّ الخطّ مفخرة الأمّة مشرقا ومغربا. فالتشكيك في بلوغ الجودة فيه يُلحق حرجا بالذّات في حاضرها كما يلحقه بماضيها النّاصع الذّي إليه تستكين. ثمّ إنّه وعلى خلاف من تقدّم عنه أو من حلّ بعده من قدماء ومُحْدثين ربط الخطّ بعصب العمران فالمتقدّمون مدفوعون بالشّموليّة والأخذ من كلّ شيء بطرف كـ"التوحيدي" و"إخوان

الصّفاء"،والمتأخّرون صنفوا وأفردوا للخطّ" كناجي زين الدّين" و"عفيف بهنسي" لإثبات ما ساهمت به الأمّة في التّراث العالمي.

وبالتالي فإنّه لم تقع عيناي على سواه فيما انفراد به – حسب ظنّي- على ما يتّصف به من عمق ورجاحة في الرّأي، بل يؤكّدهما لأنّ القناعة حاصلة لا محالة، فالمتتبّع للتحليل الخلدوني يدرك حتما النتيجة بعد أن تتحقّق لديه القناعة بالقوانين التي يكتشفها المؤلّف ويصوغها في رأي لا نجد له مخالفا. هذه القناعة، إذا ما رسخت فإنّها تفرض على صاحبها أن يبلغ الآراء العديدة التي تربط الخطّ ببابي «التّقديس والتنفيس»[50]. فالمؤلف قد أمّن نفسه منذ البدء من أن تزلّ به القدم فتغْلبَ عليه العصبيّة أو يغلُب عليه الدّين فينزّه الصحابة عن النّقصان – في الخطّ- ويُلبسهم لَبوس الكمال في كلّ ما يطرأ عنـهم إذ أعرب في مستهلّ كتابه أن فنّ التّاريخ «في ظاهره لا يزيد على أخبار الأمم و الدّول (...) وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبدئها دقيق وعلم بكيفيّات الوقائع وأسبابها عميق»[51]. لأنّ الأخبار إذا اعتمد فيها على مجرّد النّقل ولم يَتَعَدَّ ذلك إلى أصول العادة وقواعد السّياسة وطبيعة العمران تسرّب إليها الخطأ وحادت عن الصّواب، كما تَلْقي نفس المآل إذا احتلّ الهوى في رأي المؤرّخ حيزا ما. وابن خلدون يترفّع عن هذا وذاك، فلا ينأي عن الصّدع بالحقيقة مهما كان أثرها على النفوس فَعَدَّ دون مجاملة – مَنْ زَعَمَ بأنّ الصّحابة كانوا محكمين لصناعة الخطّ- بالمغفّلين وعاب على من اقتفى من التابعين من السّلف رسمهم تبرّكا بهم. كما عدّ العرب أبعد الأمم عن سياسة الملك والصّنائع بحكم التوحّش المستحكم فيهم بل «من الغريب الواقع أنّ حَمَلَةَ العِلم في المِلّة الاسلامية أكثرهم العَجَمُ (...) وإن كان منهم العربي في نسبته فهو أعجميّ في لغته ومرباه ومشيخته مع أنّ الملّة عربيّة وصاحب شريعتها عربيّ »[52].

ولئن زال استغرابي بتحقيق القناعة فإنّ ذات الشّعور يعاودني لأنّ الرّأي لم يمتدّ في الزّمن ولم يأخذ به من جاء بعده من قدماء ومُحْدثين. وقد يكون مردّ ذلك غياب المقدّمة عن السّاحة دهراً من الزّمن حتّى رفع عنها الأتراك الحجاب

الفكر الخلدوني بين الأصالة والحداثة

محسن التومي

تمر علاقتنا بالفكر الخلدوني عادة بلحظتين متناقضتين ولكنهما متكاملتان :

• لحظة الاكتشاف الأول المصحوب بالانبهار، وهي لحظة تتسم بالسكينة والاطمئنان والنرجسية، يمثل فيها المشروع الخلدوني ملاذا نسقط عليه خيباتنا وانتظاراتنا الراهنة.

• لحظة المراجعة والتنسيب، وهي باعتبارها تجاوزا للانفعال الذي ميّز اللحظة الأولى تسعى إلى التدقيق والتمحيص وهوما يؤدي إلى اكتشاف الثغرات والمتناقضات ومواضع القصور.

ومهما كانت الزاوية التي نريد تبينها في الفكر الخلدوني منهجية أو مضمونية، اجتماعية أو تاريخية فإن قاعدة الاهتمام عادة لا تخرج عن أسئلة النهضة والتحديث والتنوير والتأصيل. فهذه المباحث التي تصدرت بداية القرن التاسع لا نعتقد أنها غابت عندنا اليوم بقدر ما أخذت أشكالا وأبعاداً جديدة. وفي كل الحالات فإن التساؤل عن منزلة الفكر الخلدوني بين الأصالة والحداثة إنما هو تساؤل يضعنا أمام موضوع مفخّخ. فهذه الصياغة : "الفكر الخلدوني بين الأصالة والحداثة" تطرح أمامنا صعوبتين على الأقل :

• أما الصعوبة الأولى فتعود إلى بنية الموضوع نفسها : فمثل هذه الصياغة تدفعنا للوهلة الأولى إلى تنزيل الفكر الخلدوني بين ثنائية الأصالة والحداثة أو محاولة قراءته

بمقولات التراث والتجديد أحيانا، ومقولات التقليد والمعاصرة أحيانا أخرى. وفي كل الحالات فنحن مهددون بالإقدام على اختيار قطعي إما في هذا الاتجاه أو ذاك.

• وأما الصعوبة الثانية فإننا نرجعها إلى المفهومين الرئيسين اللذين قام عليهما نص الموضوع وأعني "الأصالة" و"الحداثة" فبرغم ورودهما في شكل معرّف إلا أن ذلك لم ينف عنهما طابعهما المطلق. فهما ينفتحان على ممكنات عديدة في الفهم والتأويل. وهنا ننبّه إلى الإحداثية المنهجية التالية: إن هذه الصعوبة المتأتية من الطابع الإطلاقي لمفهومي "أصالة" و"حداثة" هي نفسها التي سنؤسس عليها محاولتنا في افتراض تأويل جديد يسمح لنا بتجاوز المأزق.

تحيل المباشرة الأولى لهذا الموضوع إلى تقليدين بحثيين متعارف عليهما هذه الأيام ونعني بهما قطبا التقليدية والحداثية، فإذا كان امتياز القطب الأول يكمن في كونه ينتصر إلى جوانب الأصالة في الفكر الخلدوني مراهنا على الهوية والتشبث النرجسي والدفاعي بالجذور، فإن التيار الثاني الحداثي يراهن على انتقاء الجوانب العقلانية والمستنيرة والتقدمية في هذا الفكر ليجعل منه، في الأخير، معاصرا لنا.

واضح إذن أن الإشكال الذي يضعنا أمامه هذا الموضوع إنما هو في جوهره إشكال منهج وإشكال قراءة. أي كيف نقرأ ابن خلدون ؟ كيف نقرأ الترث العربي ؟ وبأي معنى وإلى أي مدي يمكن لهذا التراث أن يصبح منبعا للتجديد والإبداع والحداثة ؟ وماذا تبقى من الخلدونية اليوم ؟ أو كيف يكون ابن خلدون معاصرا ؟ وفي كلمة نقول كيف يمكن أن نقرأ الفكر الخلدوني من خلال مقولتي الأصالة والحداثة في نفس الوقت ؟ .

سنعمد في مرحلة أولى إلى تحليل الموقف التقليدي الذي سعى إلى قراءة الفكر الخلدوني بمقولات الهوية والأصالة مبينين أسسه وضمنياته واستنباعاته المنطقية. ثم نحاول في مرحلة ثانية انتهاج نفس المرحلية مطبقة على الموقف الحداثي. أما في المرحلة

الأخيرة من المقال فإننا سنسعى إلى رسم حدود الموقفين السابقين لنقترح على أنقاضهما مقدمات لقراءة جديدة ممكنة.

تتنزل المقاربة التقليدية لابن خلدون ضمن القراءة السلفية للتراث ككل وهي قراءة، إذ تحنّط التراث وتجعل منه لحظة تأسيسية، ماضية، مقدّسة ومطلقة، تسير إلى الأمام وهي تنظر إلى الوراء وهذا ما يجعلها تصطدم دائما بمستجدات الواقع وتحدياته التي لا تستطيع أن تراها، فتخطئ فهمها وتفسيرها وتعجز عن التعامل الموضوعي والناجع معها لأنها، ببساطة، بقيت تتحرك من خارج وعيها. فسواء تعلق الأمر بابن خلدون أو بالحسن بن الهيثم، بالجاحظ أو بابن جنّي، فإن النظرة تظل دائما هي نفسها. [العروي (1992)، عامل (1990)، الحافظ (1990)، حنفي (1981)، شرابي (1993)، ..].

إنها نظرة تجعل من التمترس بالهوية والأصالة والسلف نهجا لها ومرجعية تلوذ إليها لتتقوّى من خلالها معرفة وتمتلئ بنجاحاتها نرجسية إثباتا للذات أمام الآخر وتعويضا. فهذه النظرة التقليدية، وباعتبارها ردّة فعل (زيعور 1987)، (ضدّ الآخر المستعمر الغربي الذي انتهك الأرض وبشّر بفلسفات مادية علمانية غريبة عن تراث الأمة وحضارتها)، ونكوصاً إلى مواقع خلفية للاحتماء بها والدفاع انطلاقا منها (الجابري 1985)، إن هذه النظرة بما هي كذلك، تظل محكومة بانفعالات الانبهار والتقديس والإجلال للسلف والخوف والاحتقار والتعالي المزيّف أمام الآخر. وهو ما يكون سبباً في تقليص عقلانيتها وانصرافها إلى السلوك الدفاعي وتأكيد محدودية فعلها ونجاعتها في الواقع. يفضي هذا الموقف السلفي من التراث مطبّقا على الفكر الخلدوني إلى اعتباره رمزا للأصالة و الهوية والماضي المجيد واستمرارا لابن الخطيب وابن حزم والغزالي، ومثالا للمفكر المسلم المالكي الأشعري ومؤسسا مطلقا لعلم الاجتماع له كل السبق أمام دوركايم وأوقيست كونت وماكس فيبر، وواضعا

للمنهجية التاريخية العلمية. وهذه السمات، بالضبط، هي ما ستجعل منه صالحا لعصرنا الحاضر.

يتأسس هذا الموقف التقليدي تجاه الخلدونية إذن على نظرة للواقع وللتاريخ (العروي 1992) وعلى آلية في التفكير تقوم على قياس الغائب (المستقبل) على الشاهد (الماضي). فعوض أن تظل الخلدونية وسيلة نحاول من خلالها المزيد من الفهم لأنفسنا بفهم ماضينا، فهي تتحول إلى غاية في حد ذاتها ونموذجا نحاول إعادة إنتاجه برغم اختلاف العصر والإبستيمات. إنها "قراءة تراثية للتراث، فالتراث يحتويها وهي لا تستطيع أن تحتويه لأنها: التراث يكرر نفسه" (الجابري 1985).

إذا كانت الأصالة والتمسّك بالجذور والحفاظ على الهوية هي أبرز الرهانات والضمنيات التي حكمت القراءة التقليدية للفكر الخلدوني، فما عساها تكون القراءة الحداثية له ؟.

إن القراءة الحداثية للخلدونية هي قراءة تتخذ من مقومات الحداثة إحداثية لها. أي أنها تنظر إلى الفكر الخلدوني بعين معاصرة لتنتقي منه ما تؤكد به راهنيته ومعاصرته لنا برغم مسافة الغياب التي تفصلنا عنه. فإذا كانت الحداثة تقوم على أساس من العقلانية والفردانية والحرية فإن الفكر الخلدوني هنا يفصل عن وضعه التاريخي والإبستمي المحدد ليصبح رائدا عقلانيا. بهذا المعنى يتحول ابن خلدون إلى رائد للتفسير المادي والاقتصادي للتاريخ، بل إن إيف لاكوست يصف موقف ابن خلدون بـ "الحداثة الخارقة" وأن أصول مفاهيمه الجدلية بأنها "رائدة المادية التاريخية" (1974 ص202). كما يذهب مهدي عامل إلى أن تأكد صفة العلمية عند ابن خلدون قد توحي لنا بأن عالم الغيب لا وجود له فإن وجد، إي برغم انتفاء ضرورة وجوده العمرانية، فسيوجد في حقل الشرع أو الدين، أي أن ابن خلدون بتأكيده وجود هذه الآلية الموضوعية للحركة التاريخية الاجتماعية، يقفز بالفكر العربي من عالم الغيب والشهادة إلى عالم الموضوعية العلمية (1990ص56).

إذن انصرف الحداثيون إلى انتقاء الجوانب المادية (الطيب تيزيني،حسين مروّة) والعلمية التي يؤكدون من خلالها مشروعية القبول بأن ابن خلدون هو أول من وضع أسس علم الاجتماع الحديث، وأن مفهوم العصبية عنده لا يزال محافظا على إجرائيته وقابليته للتطبيق حتى على المجتمعات المعاصرة. وكان له في الأخير شرف الاقتراب من منطق الحداثة والانتقال بالعقل العربي من مستواه الكلامي التأملي الميتافيزيقي إلى مستواه العلمي والعملي والاجتماعي.

إن القراءة الحداثية لفكر ابن خلدون على هذا النحو هي إذن قراءة تجرّده من عصره لتجعله معاصرا لنا ومحايثاً وهو ما يضعنا أمام نسخة أخرى من اللا تـاريخية وقياس الغائب على الشاهد مع اختلاف بسيط.

واضح إذن أننا أمام نسختين من نفس الخطأ المنهجي،تارة يرتدي جبة دينية سلفية وأخرى يتزيّ ببدلة ليبرالية أو ماركسية وفي الحالتين النتيجة واحدة: إسقاط انتظاراتنا الأيديولوجية على موضوع البحث. وهذا لا يعني بالمرة تأثيما للأيديولوجي وإلغاءً له بقدر ما هو تنبيه إلى ضرورة جعله تاليا للإبستيملوجي ومنته عند أوامره وإجراءاته المنهجية.

إذا أخذنا التأصيل والتحديث بالمعاني التي كنا نتناولها، فإننا سننتهي ضرورة إلى مأزق مزدوج. ولكن ماذا لو حاولنا أن نشغل مفاهيم الأصالة والحداثة والتراث والمعاصرة على نحو مغاير ؟.

في افتتاحه للندوة الدولية حول "ابن خلدون ومنابع الحداثة" المنعقدة ببيت الحكمة بقرطاج من 13 إلى 18 مارس 2006،شدّد عبد الوهاب بوحديبة على أهمية العدة المفهومية والمنهجية التي تركها لنا ابن خلدون واعتبرها من أهم المداخل والمنابع المؤدية إلى الحداثة. أما محمد الشيخ (2006) فيتخذ موقفا تضنيا واضحا: كلا ليست عصبية ابن خلدون من عصبية اليوم في شيء ولا تنازع القدماء على الحكم من تنازع المحدثين

في شيء. فقد كان مفكر زمانه وما هو بمفكر زماننا، ولا ينبغي ـه أن يكونه بل إن نظرية ابن خلدون، بعدما كانت كشفاً وفتحاً بالقياس إلى عصرها، صارت تشكل بالقياس إلى فهمنا نحن عرب اليوم ضربا من "العائق الابستسمولوجي" الذي يعوقنا عن فهم ما يقع في زماننا من تطور حضاري وصراعات سياسية. ونفس الموقف تقريبا نجده لدى محمد سبيلا حينما أكّد أنه "قد تكون للقدامى حدوسات واستبصارات تتوارد مع الحداثي وتتقاطع، غير أن هذه الألموحات لا تكفي لأن تجعل من الأقدمي أحدثيا". لا ينبغي إذن أن ننسى بأن الحداثة قد نسفت التكوينات الا جتماعية التقليدية. وأنه كلما كان المجتمع تقليديا كلما اتسع هامش التداخل والخلط بين ما هو تقليدي وما هو حديث. وللإفادة بالتالي من ابن خلدون لابد من مراعاة كل ذلك. فابن خلدون شديد الأهمية لفهم التجربة العربية الإسلامية القديمة ولكن هل هو صالح لفهم تطورات تجربتنا الحديثة والراهنة ؟

وبالرغم من هذه التظننات نعود فنسأل: هل يمكن اعتبار ابن خلدون قد استبق مفهوم الحداثة بمعنى من المعاني. هل يمكن أن نسلم مع محمد المصباحي (أحد المتدخلين في الندوة المذكورة) بأن ابن خلدون قد اخترق البارادیغم الفقهي والكلامي وافتتح باراديغما جديدا؟.

في تحديده لمفهوم الحداثة، ينبّهنا يورغن هابرماس(1995) إلى أن الحداثة تحديث دائم لمختلف مجالات الوجود الإنساني وليست واقعة نهائية وهي وفكرة حبلى بالمفاجآت ومشروع لم يكتمل بعد. أما ألان تورين (1992) فيضبط المؤشرات الأساسية للحداثة على النحو التالي: إنها دعوة إلى خلق عالم وإنسان جديدين "بالتخلي عن الماضي، وعن العصور الوسطى والثقة في العقل وإعطاء أهمية مركزية للعمل وللتنظيم وللإنتاج وللقانون والعلمنة والعقلنة وإقامة سلطة عقلانية مشروعة". بهذا المعنى قد تصبح مهمة التقريب بين الأصالة والحداثة في مستوى قراءتنا للفكر الخلدوني مهمة صعبة. ولكن إذا عمدنا إلى خلخلة هذه المفاهيم الأصنام وحاولنا تنسيبها وتفجير

دلالاتها الممكنة فتصبح الحداثة حداثات، وكذلك الشأن مع الأصالة والهوية التي تأخذ في دلالتها البيولوجية معاني التميز والتجدد والتأقلم مع المحيط، فقد يصبح الأمر ممكنا. ينبغي أن نجرد هذه المفاهيم من شحنتها الإطلاقية. إذ بدون ذلك يصبح من الصعوبة بمكان أن نقحم الفكر الخلدوني ضمن هذا الشعار أو ذاك وعلى نحو مطلق. فإذا أخذنا على ذلك صورة الطفل[1] عنده فإننا نلاحظ أن القراءة الأولى قد تكشف عن كثير من المظاهر الحداثية التي تميز الموقف الخلدوني من الطفل (مثل الدعوة إلى الرفق بالأطفال وعدم الشدة عليهم وضرورة مراعاة الفروقات في الاستعدادات العرفانية بينهم عند تعليمهم..)، ولكن قراءة ثانية متأنية يمكن أن تكشف عن وجوه أخرى تجعل من العسير أن نسلم بأن ابن خلدون قد تمكن بالفعل من إحداث قطيعة نهائية وواضحة مع الإنتاج المعرفي لعصره (مثل إقراره الضرب بواسطة السوط وإن وضع له حدودا وشدّد على مضاره النفسية). تقتضي قراءة الفكر الخلدوني إذن، انتقالا منهجيا من البسيط إلى المركب (موران 1990) ومن الإطلاق إلى النسبية ومن الوحدة والانسجام الهشّ إلى المفارقة والتناقض المولّد والبناء.

إن مشكلة الفكر الخلدوني في الأخير هي مشكلة قراءة. فهو في نفس الوقت يتنزل ضمن قراءات ثلاث فيتحول بموجبها إلى منظورات ثلاث: الخلدونية كما أفرزتها المرحلة التاريخية آنذاك، والخلدونية كما ترى ذاتها، والخلدونية كما نراها نحن اليوم. إن الخلدونية تظل بالنسبة إلينا نمطا خاصا من التعقل للعمران البشري وللتاريخ تستمد أهميتها لا من المضامين والنظريات التي انتهت إليها بل من تجربة التعقّل وطريقة التفكير ذاتها. فليست الجوانب الحداثية من الفكر الخلدوني هو ما تم إنجازه بل ما لم ينجز بعد.

---

[1] انظر: محسن التومي : *صورة الطفل في التراث العربي. بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علم النفس التربوي.*

هكذا إذن بين اعتبار الفكر الخلدوني مدخلاً منهجياً ضرورياً ومنبعاً مفهومياً بكراً لتأكيد حداثتنا واعتباره عائقا ابستيمولوجيا يحول دون إدراك الواقع المعاصر إدراكا موضوعيا، ترتسم المسافة بين قراءتين ممكنتين للخلدونية. إن هذا التناقض الذي يحكم الموقفين ليس إلا تناقضا شكليا لأن التعمق في فهمهما ينتهي بإقرار تكاملهما وذلك بأن نجعل من الموقف الثاني شرط إمكان الأول أي أن نعتبر أن الوعي بخصوصية اللحظة الابستيمولوجية التي أفرزت المشروع الخلدوني هو بالضبط ما ينبهنا إلى طابعه النسبي والتاريخي وقابليته للدحض (بوبر 1973) ومن ثمة علميته. فهذا التقابل بين الأصالة والحداثة في التعامل مع الفكر الخلدوني إنما مردّه اختلاف في القراءة والمنظور ولا يتأسس على تناقض منطقي مبدئي وأصلي. أي أن أمر الجمع بينها بعد تفعيلهما على نحو جديد يظل ممكنا.

نختم فنقول، إن التجارب النهضوية والتحديثية الحقيقية لا تنطلق من الفراغ.

ببلوغرافيا

محمد عابد الجابري : نحن والتراث. قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي.الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.

مهدي عامل : في علمية الفكر الخلدوني، الطبعة الثالثة، دار الفارابي، بيروت، 1990.

إيف لاكوست : ابن خلدون، ترجمة، ميشيل سليمان، دار ابن خلدون، الطبعة الأولى، لبنان، 1974.

علي زيعور : التحليل النفسي للذات العربية. طبعة رابعة، دار الطليعة، بيروت، 1987.

محمد الشيخ : جريدة الأحداث المغربية. الأحد 9 أفريل 2006.

يورغن هابرماس : الخطاب الفلسفي للحداثة، ترجمة، محمد البكري، مجلة فضاءات، العدد الأول، الدار البيضاء، 1995.

هشام شرابي : معنى الحداثة، مجلة المنتدى، عمان ن مارس، 1993.

عبد الله العروي : العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، 1992.

حسن حنفي : التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، 1981.

ياسين الحافظ : الهزيمة والأيديولوجيا المهزومة، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1990.

مجلة العلوم الاجتماعية - الباحث الاجتماعي عبد الرحيم العطري يحاور المفكر المغربي الدكتور محمد سبيلا.

محسن التومي : صورة الطفل في التراث العربي. بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علم النفس التربوي، أشرف عليها الدكتور أحمد شبشوب ونوقشت بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس في جوان 2005.

Edgar Morin : *Introduction à la pensée complexe.* ESF éditeur. Paris, 1990.

Karl Popper : *La logique de la découverte scientifique*, trad. Franç. Payot. Paris, 1973.

Alain Touraine : *Critique de la modernité*, Fayard, 1992.

نصوص منتخبة من المقدمة

حول الصنائع والحرف[1]

[1] ننبّه القارئ هنا إلى أننا اعتمدنا في انتخاب النصوص على *المقدّمة* : طبعة دار الجيل، بيروت، دون تاريخ للنشر.

فهرس النصوص

« ويعبر الحكماء عن هذا بقولهم: "الإنسان مدني بالطبع"، أي لا بد له من الاجتماع الذي هو المدنية في اصطلاحهم وهو معنى العمران. وبيانه أن الله سبحانه خلق الإنسان وركبه على صورة لا يصح حياتها وبقاؤها إلا بالغذاء، وهداه إلى التماسه بفطرته، وبما ركب فيه من القدرة على تحصيله. إلا أن قدرة الواحد من البشر قاصرة عن تحصيل حاجته من ذلك الغذاء، غير موفية له بمادة حياته منه. ولو فرضنا منه أقل ما يمكن فرضه وهو قوت يوم من الحنطة مثلاً، فلا يحصل إلا بعلاج كثير من الطحن والعجن والطبخ. وكل واحد من هذه الأعمال الثلاثة يحتاج إلى مواعين وآلات لا تتم إلا بصناعات متعددة من حداد ونجار وفاخورى. هب أنه يأكله حباً من غير علاج، فهو أيضاً يحتاج في تحصيله حباً إلى أعمال أخرى أكثر من هذه، من الزراعة والحصاد والدراس الذي يخرج الحب من غلاف السنبل. ويحتاج كل واحد من هذه إلى آلات متعددة وصنائع كثيرة أكثر من الأولى بكثير. ويستحيل أن توفي بذلك كله أو ببعضه قدرة الواحد. فلا بد من اجتماع القدر الكثيرة من أبناء جنسه ليحصل القوت له ولهم، فيحصل بالتعاون قدر الكفاية من الحاجة لأكثر منهم بأضعاف. وكذلك يحتاج كل واحد منهم أيضاً في الدفاع عن نفسه إلى الاستعانة بأبناء جنسه. لأن الله سبحانه لما ركب الطباع في الحيوانات كلها، وقسم القدر بينها جعل حظوظ كثير من الحيوانات العجم من القدرة أكمل من حظ الإنسان، فقدرة الفرس مثلاً أعظم بكثير من قدرة الإنسان وكذا قدرة الحمار والثور، وقدرة الأسد والفيل أضعاف من قدرته. ولما كان العدوان طبيعياً في الحيوان جعل لكل واحد منها عضواً يختص بمدافعته ما يصل إليه من عادية غيره. وجعل للإنسان عوضاً من ذلك كله الفكر واليد. فاليد مهيأة للصنائع بخدمة الفكر، والصنائع تحصل له الآلات التى تنوب له عن الجوارح المعدة في سائر الحيوانات للدفاع: مثل الرماح التى تنوب عن القرون الناطحة، والسيوف النائبة عن المخالب الجارحة، والتراس النائبة عن البشرات الجاسية، إلى غير ذلك مما ذكر جالينوس في كتاب منافع الأعضاء. فالواحد من البشر لا تقاوم قدرته قدرة واحد من الحيوانات العجم سيما المفترسة، فهو عاجز عن مدافعتها وحده بالجملة، ولا تفى قدرته أيضاً باستعمال الآلات المعدة للمدافعة لكثرتها وكثرة الصنائع والمواعين المعدة فلا بد في ذلك كله من التعاون عليه بأبناء جنسه. وما لم يكن هذا التعاون فلا يحصل قوت ولا غذاء، ولا تتم حياته، لما ركبه الله تعالى عليه من الحاجة إلى الغذاء في حياته، ولا يحصل له أيضاً دفاع عن نفسه لفقدان السلاح فيكون فريسة للحيوانات ويعاجله الهلاك عن مدى حياته، ويبطل نوع البشر. وإذا كان التعاون حصل له القوت للغذاء والسلاح للمدافعة، وتمت حكمة الله في بقائه

وحفظ نوعه. فإذن هذا الاجتماع ضروري للنوع الإنساني، وإلا لم يكمل وجودهم وما أراده الله من اعتمار العالم بهم واستخلافه إياهم، وهذا هو معنى العمران الذي جعلناه موضوعاً لهذا العلم. وفي هذا الكلام نوع إثبات للموضوع في فنه الذي هو موضوع له. وهذا وإن لم يكن واجباً على صاحب الفن، لما تقرر في الصناعة المنطقية أنه ليس على صاحب علم إثبات الموضوع في ذلك العلم، فليس أيضاً من الممنوعات عندهم، فيكون إثباته، من التبرعات، والله الموفق بفضله. ثم إن هذا الاجتماع إذا حصل للبشر كما قررناه وتم عمران العالم بهم، فلا بد من وازع يدفع بعضهم عن بعض، لما في طباعهم الحيوانية من العدوان والظلم. وليست آلة السلاح التى جعلت دافعة لعدوان الحيوانات العجم عنهم كافية في دفع العدو عنهم، لأنها موجودة لجميعهم. فلا بد من شيء آخر يدفع عدوان بعضهم عن بعض ولا يكون من غيرهم لقصور جميع الحيوانات عن مداركهم وإلهاماتهم. فيكون ذلك الوازع واحداً منهم يكون له عليهم الغلبة والسلطان واليد القاهرة، حتى لا يصل أحد إلى غيره بعدوان، وهذا هو معنى الملك. وقد تبين لك بهذا أنه خاصة للإنسان طبيعية ولا بد لهم منها. وقد يوجد في بعض الحيوانات العجم على ما ذكره الحكماء كما في النحل والجراد لما استقرئَ فيها من الحكم والانقياد والإتباع لرئيس من أشخاصها متميز عنهم في خلقه وجثمانه، إلا أن ذلك موجود لغير الإنسان بمقتضى الفطرة والهداية لا بمقتضى الفكرة والسياسة: "أعطى كل شيء خلقه ثم هدى."

وتزيد الفلاسفة على هذا البرهان حيث يحاولون إثبات النبوة بالدليل العقلى، وأنها خاصة طبيعية للإنسان، فيقررون هذا البرهان إلى غايته وأنه لا بد للبشر من الوازع، ثم يقولون بعد ذلك. وذلك الحكم يكون بشرع مفروض من عند الله يأتى به واحد من البشر وأنه لا بد أن يكون متميزاً عنهم بما يودع الله فيه من خواص هدايته ليقع التسليم له والقبول منه، حتى يتم الحكم فيهم وعليهم من غير إنكار ولا تزييف. وهذه القضية للحكماء غير برهانية كما تراه، إذ الوجود وحياة البشر قد تتم من دون ذلك بما يفرضه الحاكم لنفسه، أو بالعصبية التى يقتدر بها على قهرهم وحملهم على جادته. فأهل الكتاب والمتبعون للأنبياء قليلون بالنسبة إلى المجوس الذين ليس لهم كتاب فإنهم أكثر أهل العالم، ومع ذلك فقد كانت لهم الدول والآثار فضلاً عن الحياة، وكذلك هى لهم لهذا العهد في الأقاليم المنحرفة في الشمال والجنوب. بخلاف حياة البشر فوضى دون وازع لهم البتة فإنه يمتنع. وبهذا يتبين لك غلطهم في وجوب النبوات وأنه ليس بعقلى وإنما مدركه الشرع كما هو مذهب السلف من الأمة ». (*المقدّمة* 46- 48)

الطراز[1]

«من أبهة الملك والسلطان ومذاهب الدول أن ترسم أسماؤهم أو علامات تختص بهم في طراز أثوابهم المعدة للباسهم، من الحرير أو الديباج أو الإبريسم، تعتبر كتابة خطها في نسج الثوب ألحاماً وإسداء بخيط الذهب، أو ما يخالف لون الثوب من الخيوط الملونة من غير الذهب، على ما يحكمه الصناع في تقدير ذلك ووضعه في صناعة نسجهم، فتصير الثياب الملوكية معلمة بذلك الطراز قصد التنويه بلابسها من السلطان فمن دونه، أو التنويه بمن يختصه السلطان بملبوسه إذا قصد تشريفه بذلك أو ولايته لوظيفة من وظائف دولته. وكان ملوك العجم من قبل الإسلام يجعلون ذلك الطراز بصور الملوك وأشكالهم، أو أشكال وصور معينة لذلك. ثم اعتاض ملوك الإسلام عن ذلك بكتب أسمائهم مع كلمات أخرى تجري مجرى الفأل أو السجلات. وكان ذلك في الدولتين من أبهة الأمور وأفخم الأحوال. وكانت الدور المعدة لنسج أثوابهم في قصورهم تسمى دور الطراز لذلك. وكان القائم على النظر فيها يسمى صاحب الطراز[2]، ينظر في أمور الصباغ والآلة والحاكة فيها، وإجراء أرزاقهم وتسهيل آلاتهم ومشارفة أعمالهم. وكانوا يقلدون ذلك لخواص دولتهم وثقات مواليهم. وكذلك كان الحال في دولة بنى أمية بالأندلس، والطوائف من بعدهم، وفي دولة العبيديين بمصر، ومن كان على عهدهم من ملوك العجم بالمشرق. ثم لما ضاق نطاق الدول عن الترف والتفنن فيه لضيق نطاقها في الاستيلاء، وتعددت الدول، تعطلت هذه الوظيفة والولاية عليها من أكثر الدول بالجملة.

ولما جاءت دولة الموحدين بالمغرب بعد بنى أمية أول المائة السادسة، لم يأخذوا بذلك أول دولتهم، لما كانوا عليه من منازع الديانة والسذاجة التى لقنوها عن إمامهم محمد بن تومرت المهدي، وكانوا يتوزعون عن لباس الحرير والذهب، فسقطت هذه الوظيفة من دولتهم، واستدرك منها أعقابهم آخر الدولة طرفاً لم يكن بتلك النباهة. وأما لهذا العهد فأدركنا بالمغرب، في الدولة المرينية لعنفوانها وشموخها رسماً جليلاً لقنوه من دولة ابن الأحمر معاصرهم بالأندلس، واتبع هو في ذلك ملوك الطوائف، فأتى منه بلمحة شاهدة بالأثر. وأما دولة الترك بمصر والشام لهذا العهد ففيها من الطراز تحرير آخر

---

[1] كانت دور الطراز تختص بإنتاج أرفع أنواع النسيج، لأنه كان مكرّساً لاستخدامات السلاطين وحاشيتهم وهداياهم. لدينا أمثلة محفوظة، ترقى للقرن الحادي عشر الميلادي، من النسيج الفاطمي الذي يحمل أسماء بعض الخلفاء الفاطميين أو أسماء البعض من علية القوم يومها، ومنها عمامة لما يبدو أنه موظف أو أداري قبطي كبير اسمه صموئيل (منسّق نصوص الكتاب).

[2] هناك العديد من المنسوجات، المحفوظة في المتاحف، بمن تحمل أسماء صاحب الطراز المعنيّ، وهي ترد في جملةٍ تقولُ أن القطعة النسيجية قد عُملتْ (تحت يد فلان)، وهو من دون شك نسّاج سابق أو خبير بصناعة النسيج يعمل وقت صناعة القطعة المعنية مراقباً على المعامل التي تمتلكها الدولة (منسّق نصوص الكتاب).

على مقدار ملكهم وعمران بلادهم إلا أن ذلك لا يصنع في دورهم وقصورهم وليست من وظائف دولتهم، وإنما ينسج ما تطلبه الدولة من ذلك عند صنّاعه من الحرير[1] ومن الذهب الخالص، ويسمونه المزركش لفظة أعجمية ويرسم اسم السلطان أو الأمير عليه ويعده الصناع لهم فيما يعدونه للدولة من طرف الصناعة اللائقة بها. والله مقدر الليل والنهار، والله خير الوارثين.» (*المقدمة* ص294- 295.)

الفساطيط والسياج[2]

«اعلم أن من شارات الملك وترفه اتخاذ الأخبية والفساطيط والفازات من ثياب الكتان والصوف والقطن بجدل الكتان والقطن، فيباهى بها في الأسفار وتنوع منها الألوان ما بين كبير وصغير على نسبة الدولة في الثروة واليسار، وإنما يكون الأمر في أول الدولة في بيوتهم التى جرت عادتهم باتخاذها قبل الملك. وكان العرب لعهد الخلفاء الأولين من بنى أمية إنما يسكنون بيوتهم التى كانت لهم خياماً من الوبر والصوف. ولم تزل العرب لذلك العهد بادين إلا الأقل منهم. فكانت أسفارهم لغزواتهم، وحروبهم بظعونهم وسائر حللهم وأحيائهم من الأهل والولد كما هو شأن العرب لهذا العهد. وكانت عساكرهم لذلك كثيرة الحلل، بعيدة ما بين المنازل، متفرقة الأحياء، يغيب كل واحد منها عن نظر صاحبه في الأخرى كشأن العرب. [...].

فلما تفننت الدولة العربية في مذاهب الحضارة والبذخ ونزنوا المدن والأمصار وانتقلوا من سكنى الخيام إلى سكنى القصور، ومن ظهر الخف إلى ظهر الحافر، اتخذوا للسكنى في أسفارهم ثياب الكتان يستعملون منها بيوتاً مختلفة الأشكال مقدرة الأمثال من القوراء والمستطيلة والمربعة ويحتفلون فيها بأبلغ مذاهب الاحتفال والزينة[3]، ويدير الأمير القائد للعساكر على فساطيطه وفازاته من بينهم سياجاً من الكتان يسمى في المغرب بلسان البربر، الذى هو لسان أهله "أفراك بالكاف التى بين الكاف والقاف[4]، ويختص به السلطان بذلك القطر لا يكون لغيره.

وأما في المشرق فيتخذه كل أمير وإن كان دون السلطان. ثم جنحت الدعة بالنساء والولدان إلى المقام بقصورهم ومنازلهم، فخف لذلك ظهرهم وتقاربت الساح بين منازل

---

[1] المعلومة التي يقدمها ابن خلدون جديرة بالتسجيل هنا. وعبارته اللاحقة القائلة إن الصناع يعدون قطع المكرسة للقصور بالصناعة اللائقة بها تشير، كما هو واضح، إلى المستوى الرفيع لذاك النسيج (منسّق نصوص الكتاب).

[2] مرة أخرى يتعلق الأمر بالنسيج العالي رغم سياقات الفقرة (منسّق نصوص الكتاب).

[3] نقرأ هنا معلومة تاريخية عن المهمَّش في التاريخ العربي الإسلامي: أشكال الخيام والفساطيط (منسّق نصوص الكتاب).

[4] ثمة معلومة لغوية أخرى لم يفوت ابن خلدون الفرصة للإشارة إليها (منسّق نصوص الكتاب).

العسكر، واجتمع الجيش والسلطان في معسكر واحد، يحصره البصر في بسيطة زهواً أنيقاً لاختلاف ألوانه. واستمر الحال على ذلك في مذاهب الدول في بذخها وترفها. وكذا كانت دولة الموحدين وزناتة التى أظلتنا. كان سفرهم أول أمرهم في بيوت سكناهم قبل الملك من الخيام والقياطن، حتى إذا أخذت الدولة في مذاهب الترف وسكنى القصور عادوا إلى سكنى الأخبية والفساطيط، وبلغوا من ذلك فوق ما أرادوه وهو من الترف بمكان. إلا أن العساكر به تصير عرضة للبيات لاجتماعهم في مكان واحد تشملهم فيه الصيحة ولخفتهم من الأهل والولد الذين تكون الاستماتة دونهم، فيحتاج في ذلك إلى تحفظ آخر[...].» (*المقدّمة* ص295- 296).

في اختصاص بعض الأمصار ببعض الصنائع[1]

«دون بعض وذلك أنه من البين أن أعمال أهل المصر يستدعى بعضها بعضاً، لما في طبيعة العمران من التعاون. وما يستدعى من الأعمال يختص ببعض أهل المصر فيقومون عليه، ويستبصرون في صناعته ويختصون بوظيفته، ويجعلون معاشهم فيه ورزقهم منه، لعموم البلوى به في المصر والحاجة إليه. وما لا يستدعى في المصر يكون غفلاً، إذ لا فائدة لمنتحله في الاحتراف به. وما يستدعى من ذلك لضرورة المعاش، فيوجد في كل مصر، كالخياط والحداد والنجار وأمثالها. وما يستدعى لعوائد الترف وأحواله، فإنما يوجد في المدن المستبحرة في العمارة، الآخذة في عوائد الترف والحضارة مثل الزجاج والصائغ والدهان والطباخ والصفار والسفاج والفراش والذباح وأمثال هذه، وهى متفاوتة. قدر ما تريد عوائد الحضارة وتستدعى أحوال الترف تحدث صنائع لذلك النوع، فتوجد بذلك المصر دون غيره. ومن هذا الباب الحمامات لأنها إنما توجد في الأمصار مستحضرة المستبحرة العمران، لما يدعو إليه الترف والغنى من التنعم. ولذلك لا يكون في المدن المتوسطة. وإن نزع بعض الملوك والرؤساء إليها، فيختطها ويجري أحوالها. إلا أنها إذا لم تكن لها داعية من كافة الناس، فسرعان ما تهجر وتخرب، وتفر عنها القومة، لقلة فائدتهم ومعاشهم منها. والله يقبض ويبسط.» (*المقدّمة* ص417- 418)

---

[1] فرضية ابن خلدون في أن الحرف الكمالية (مثل حرفة الزجّاج والصائغ والدهّان وا طبّاخ والصفّار والسفّاج والفرّاش والذبّاح وأمثال هذه) تزدهر بازدهار العمران، وإن الصنائع والحرف تقوم عندما يوجد طلب على منتوجاتها، وتنحط بانحطاط الطلب. فكرة بديهية اليوم لكنها لم تكن دوماً بديهية وبهذا الوضوح النظري والبساطة (منسّق نصوص الكتاب).

في وجوه المعاش وأصنافه ومذاهبه[1]

«اعلم أن المعاش هو عبارة عن ابتغاء الرزق والسعى في تحصيله، وهو مفعل من العيش. كأنه لما كان العيش الذي هو الحياة لا يحصل إلا بهذه، جعلت موضعاً له على طريق المبالغة. ثم إن تحصيل الرزق وكسبه: إما أن يكون بأخذه من يد الغير وانتزاعه بالاقتدار عليه، على قانون متعارف، ويسمى مغرماً وجباية، وإما أن يكون من الحيوان الوحشي باقتناصه وأخذه برميه من البر أو البحر، ويسمى اصطياداً، وإما أن يكون من الحيوان الداجن باستخراج فضوله المتصرفة بين الناس في منافعهم، كاللبن من الأنعام، والحرير من دوده، والعسل من نحله، أو يكون من النبات في الزرع والشجر بالقيام عليه وإعداده لاستخراج ثمرته. ويسمى هذا كله فلحاً.

وإما أن يكون الكسب من الأعمال الإنسانية: إما في مواد بعينها، وتسمى الصنائع من كتابة وتجارة وخياطة وحياكة وفروسية وأمثال ذلك، أو في مواد غير معينة، وهى جميع الامتهانات والتصرفات، وإما أن يكون الكسب من البضائع وإعدادها للأعواض، إما بالتقلب بها في البلاد أو احتكارها وارتقاب حوالة الأسواق فيها. ويسمى هذا تجارة.

فهذه وجوه المعاش وأصنافه، وهى معنى ما ذكره المحققون من أهل الأدب والحكمة كالحريرى وغيره، فإنهم قالوا: "المعاش إمارة وتجارة وفلاحة وصناعة": فأما الإمارة فليست بمذهب طبيعى للمعاش، فلا حاجة بنا إلى ذكرها، وقد تقدم شىء من أحوال الجبايات السلطانية وأهلها في الفصل الثانى، وأما الفلاحة والصناعة والتجارة فهى وجوه طبيعية للمعاش. أما الفلاحة فهى متقدمة عليها كلها بالذات، إذ هى بسيطة وطبيعية فطرية، لا تحتاج إلى نظر ولا علم، ولهذا تنسب فى الخليقة إلى آدم أبى البشر، وأنه معلمها والقائم عليها، إشارة إلى أنها أقدم وجوه المعاش وأنسبها إلى الطبيعة. وأما الصنائع فهى ثانيتها ومتأخرة عنها، لأنها مركبة وعلمية تصرف فيها الأفكار والأنظار، ولهذا لا توجد غالباً إلا في أهل الحضر الذي هو متأخر عن البدو وثان عنه[2]. ومن هذا المعنى نسبت إلى إدريس الأب الثانى للخليقة، فإنه مستنبطها لمن بعده من البشر بالوحى من الله تعالى. وأما التجارة وإن كانت طبيعية في الكسب، فالأكثر من طرقها ومذاهبها،

---

[1] يقع التفريق واضحاً هنا بين الكسب (عبر البطش بالآخرين وأخذ ما لديهم عنوة أو عبر عملية الصيد أو الفلاحة أو عبر الصنائع من كتابة وتجارة وخياطة وحياكة وفروسية وأمثال ذلك أو عبر التبادل التجاري) وبين الكسب عبر الإمارة الذي هو ليس بمذهب طبيعي للمعاش مثلها مثل الأعمال الخدمية التي سيقول عنها كلمة أشد وضوحاً في الفقرة التالية بصفتها تلك (الجندية مثلاً) (منسّق نصوص الكتاب).

[2] هنا يقع تعريف ابن خلدون الدقيق للصنائع: مركّبة وعلمية. بحوث الكتاب الحالي تشرح بشكل وافٍ ما تعنيه الصفتان مركّب وعلميّ (منسّق نصوص الكتاب).

إنما هى تحيّلات[1] في الحصول على ما بين القيمتين في الشراء والبيع، لتحصل فائدة الكسب من تلك الفضلة. ولذلك أباح الشرع فيه المكاسبة، لما أنه من باب المقامرة، إلا أنه ليس أخذاً لمال الغير مجاناً، فلهذا اختص بالمشروعية. والله أعلم.» (*المقدّمة* ص424- 425).

في ان الصنائع لا بد لها من العلم[2]

«اعلم أن الصناعة هى ملكة في أمر عملى فكري، وبكونه عملياً هو جسمانى محسوس. والأحوال الجسمانية المحسوسة، نقلها بالمباشرة أوعب لها وأكمل، لأن المباشرة في الأحوال الجسمانية المحسوسة أتم فائدة، والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرّره مرةً بعد أخرى، حتى ترسخ صورته. وعلى نسبة الأصل تكون الملكة. ونقل المعاينة أوعب وأتم من نقل الخبر والعلم. فالملكة الحاصلة عنه أكمل وأرسخ من الملكة الحاصلة على الخبر. وعلى قدر جودة التعليم وملكة المعلم يكون حذق المتعلم في الصناعة وحصول ملكته. ثم إن الصنائع منها البسيط ومنها المركب. والبسيط هو الذى يختص بالضروريات، والمركب هو الذى يكون للكماليات. والمتقدم منها في التعليم هو البسيط، لبساطته أولاً، ولأنه مختص بالضروري الذي تتوفر الدواعى على نقله، فيكون سابقاً في التعليم ويكون تعليمه لذلك ناقصاً. ولا يزال الفكر يخرج أصنافها ومركباتها من القوة إلى الفعل، بالاستنباط شيئاً فشيئاً على التدريج، حتى تكمل. ولا يحصل ذلك دفعة وإنما يحصل في أزمان وأجيال، إذ خروج الأشياء من القوة إلى الفعل لا يكون دفعة، لاسيما في الأمور الصناعية. فلا بد له إذن من زمان. ولهذا تجد الصنائع في الأمصار الصغيرة ناقصة، ولا يوجد منها إلا البسيط، فإذا تزايدت حضارتها ودعت أمور الترف فيها إلى استعمال الصنائع، خرجت من القوة إلى الفعل.

وتنقسم الصنائع أيضاً: إلى ما يختص بأمر المعاش، ضرورياً كان أو غير ضروري، وإلى ما يختص بالأفكار التي هي خاصية الإنسان، من العلوم والصنائع

---

[1] القول بأن التجارة هي تحيُّل – من الحيلة المخفّفة والمشروعة- للحصول على تلك البقيّة بين ثمن البيع وثمن الشراء يبدو طريفاً بقدر صوابه جوهرياً (منسّق نصوص الكتاب).

[2] الفقرة شديدة الوضوح والتلخيص لأفكار ابن خلدون بشأن الصنائع وضرورة العلم والمعّلم لها. يشدّد ابن خلدون على وجوب وجود معلّم للصناعة والحرفة: " وعلى قدر جودة التعليم وملكة المعلم يكون حذق المتعلم في الصناعة وحصول ملكته"، وهو أمر لم يكن يقبله طبيب مصري من القرن الحادي عشر الميلادي هو الطبيب علي بن رضوان، وكان قد دخل بسجال عنيف، نُشر بتفاصيله، مع طبيب بغدادي نسطوري، ابن بُطلان الذي كان في زيارة للقاهرة يومذاك. كان البغدادي يُوجب المعلّم بينما يظن ابن رضوان أن صناعة الطب يمكن أخذها من بطون الكتب دون معلّمين. ينتصر ابن خلدون للتعليم (منسّق نصوص الكتاب).

والسياسة. ومن الأول الحياكة والجزارة والنجارة والحدادة وأمثالها. ومن الثانى الوراقة، وهى معاناة الكتب بالانتساخ والتجليد، والغناء والشعر وتعليم العلم وأمثال ذلك. ومن الثالث الجندية وأمثالها.» (*المقدّمة* ص443- 444).

في أن الصنائع إنما تكمل بكمال العمران الحضري وكثرته

«والسبب في ذلك أن الناس، وما لم يستوف العمران الحضرى وتتمدن المدينة إنما همم في الضروري من المعاش، وهو تحصيل الأقوات من الحنطة وغيرها. فإذا تمدنت المدينة وتزايدت فيها الأعمال ووفت بالضروري وزادت عليه، صرف الزائد حينئذ إلى الكمالات من المعاش. ثم إن الصنائع والعلوم إنما هى للإنسان من حيث فكره الذي يتميز به عن الحيوانات، والقوت له من حيث الحيوانية والغذائية، فهو مقدم لضرورته على العلوم والصنائع، وهى متأخرة عن الضرورى. وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها حينئذ، واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعى الترف والثروة. وأما العمران البدوى أو القليل فلا يحتاج من الصنائع إلا البسيط، خاصة المستعمل في الضروريات من نجار أو حداد أو خياط أو حائك أو جزار. وإذا وجدت هذه بعد، فلا توجد فيه كاملة ولا مستجادة. وإنما يوجد منها بمقدار الضرورة، إذ هى كلها وسائل إلى غيرها وليست مقصودة لذاتها.

إذا زخر بحر العمران وطلبت فيه الكمالات، كان من جملتها التأنق في الصنائع واستجادتها، فكملت بجميع متمماتها وتزايدت صنائع أخرى معها، مما تدعو إليه عوائد الترف وأحواله، من جزّار ودبّاغ وخرّاز وصائغ وأمثال ذلك. وقد تنتهى هذه الأصناف إذا استبحر العمران إلى أن يوجد فيها كثير من الكمالات، ويتأنق فيها في الغاية، وتكون من وجوه المعاش في المصر لمنتحلها. بل تكون فائدتها من أعظم فوائد الأعمال، لما يدعو إليه الترف في المدينة مثل الدهّان والصفّار والحمّامى والطبّاخ والسفاج والهراس ومعلم الغناء والرقص وقرع الطبول على التوقيع، ومثل الورّاقين الذين يعانون صناعة انتساخ الكتب وتجليدها وتصحيحها، فإن هذه الصناعة إنما يدعو إليها الترف في المدينة من الاشتغال بالأمور الفكرية وأمثال ذلك. وقد تخرج عن الحد إذا كان العمران خارجاً عن الحد، كما بلغنا عن أهل مصر، أن فيهم من يعلم الطيور العجم والحمر الإنسية، ويتخيل أشياء من العجائب بإيهام قلب الأعيان وتعليم الحداء والرقص والمشى على الخيوط في الهواء، ورفع الأثقال من الحيوان والحجارة، وغير ذلك من الصنائع التي لا

توجد عندنا بالمغرب. لأن عمران أمصاره لم يبلغ عمران مصر والقاهرة. أدام الله عمرانها بالمسلمين. والله الحكيم العليم.» (*المقدّمة* ص444- 445.)

في أن رسوخ الصنائع في الأمصار إنما هو برسوخ الحضارة وطول أمدها[1]

«والسبب في ذلك ظاهر، وهو أن هذه كلها عوائد للعمران والأوان، والعوائد إنما ترسخ بكثرة التكرار وطول الآمد فتستحكم صبغة ذلك وترسخ في الأجيال. وإذا استحكمت الصبغة عسر نزعها. ولهذا فإنا نجد في الأمصار التى كانت استبحرت في الحضارة، لما تراجع عمرانها وتناقص، بقيت فيها آثار من هذه الصنائع ليست في غيرها من الأمصار المستحدثة العمران، ولو بلغت مبالغها في الوفور والكثرة. وما ذاك إلا لأن أحوال تلك القديمة العمران مستحكمة راسخة بطول الأحقاب وتداول الأحوال وتكررها، وهذه لم تبلغ بعد. وهذا كالحال في الأندلس لهذا العهد، فإنا نجد فيها رسوم الصنائع قائمة وأحوالها مستحكمة راسخة في جميع ما تدعو إليه عوائد أمصارها، كالمبانى والطبخ وأصناف الغناء واللهو من الآلات والأوتار والرقص وتنضيد الفرش في القصور، وحسن الترتيب والأوضاع في البناء، وصوغ الآنية من المعادن والخزف وجميع المواعين، وإقامة الولائم والأعراس وسائر الصنائع التى يدعو إلبها الترف وعوائده. فتجدهم أقوم عليها وأبصر بها. وتجد صنائعها مستحكمة لديهم، فهم على حصة موفورة من ذلك وحظ متميز بين جميع الأمصار. وإن كان عمرانها قد تناقص، والكثير منه لا يساوى عمران غيرها من بلاد العدوة. وما ذاك إلا لما قدمناه من رسوخ الحضارة فيهم برسوخ الدولة الأموية وما قبلها من دولة القوط[2]، وما بعدها من دولة الطوائف وهلم جرا. فبلغت الحضارة فيها مبلغاً لم تبلغه في قطر، إلا ما ينقل عن العراق والشام ومصر أيضاً، لطول آماد الدول فيها، فاستحكمت فيها الصنائع وكملت جميع أصنافها على الاستجادة والتنميق. وبقيت صبغتها ثابتة في ذلك العمران، لا تفارقه إلى أن ينتقض بالكلية، حال الصبغ إذا رسخ في الثوب.

---

[1] وفي الفقرة، ينبغي أن نقرأ (رسوم الصنائع) بمعنى تقاليد الحرف، و(استحكام الصنائع) بمعنى أن المنتوجات الحرفية دقيقة الصناعة. يقارن العلامة تقاليد الحرف وجودة المنتوجات في الأندلس ببلدان ذات تقاليد حرفية عريقة أيضا مثل العراق والشام ومصر، في حقول حرفية وفنية كالمباني والطبخ وأصناف الغناء واللهو من الآلات والأوتار والرقص وتنضيد الفرش في القصور وحسن الترتيب والأوضاع في البناء وصوغ الآنية من المعادن والخزف وجميع المواعين وإقامة الولائم والأعراس وسائر الصنائع التي يدعو إليها الترف. ويضع الصناعات الحرفية التونسية بعد القمة الأندلسية. التحف الفنية الباقية للصناعات الأندلسية في الخزف والمعادن والعاج والعمارة تبرهن على ما يقول العلامة (منسّق نصوص الكتاب).

[2] ملاحظات ابن خلدون عن القوط، السياسية والحرفية والتي يقارنها مرات بعوائد المسلمين تستحق لوحدها وقفة ليس مجالها هنا (منسّق نصوص الكتاب).

وكذا أيضاً حال تونس فيما حصل فيها من الحضارة من الدول الصنهاجية والموحدين من بعدهم، وما استكمل لها في ذلك من الصنائع في سائر الأحوال، وإن كان ذلك دون الأندلس. إلا أنه متضاعف برسوم منها تنقل إليها من مصر لقرب المسافة بينهما، وتردد المسافرين من قطرها إلى قطر مصر في كل سنة. وربما سكن أهلها هناك عصوراً، فينقلون من عوائد ترفهم وحكم صنائعهم ما يقع لديهم موقع الاستحسان. فصارت أحوالها في ذلك متشابهة من أحوال مصر لما ذكرناه، ومن أحوال الأندلس لما أن أكثر ساكنها من شرق الأندلس حين الجلاء لعهد المائة السابعة. ورسخ فيها من ذلك أحوال، وإن كان عمرانها ليس بمناسب لذلك لهذا العهد. إلا أن الصبغة إذا استحكمت، فقليلاً ما تحول إلا بزوال محلها. وكذا نجد بالقيروان ومراكش وقلعة ابن حماد أثراً باقياً من ذلك، وإن كانت هذه كلها اليوم خراباً أو في حكم الخراب. ولا يتفطن لها إلا البصير من الناس، فيجد من هذه الصنائع آثاراً تدله على ما كان بها، كأثر الخط الممحو في الكتاب. والله الخلاق العليم".» (*المقدّمة* ص445- 446).

في إن الصنائع إنما تستجاد وتكثر إذا كثر طالبها

«والسبب في ذلك ظاهر، وهو أن الإنسان لا يسمح بعمله أن يقع مجاناً، لأنه كسبه ومنه معاشه. إذ لا فائدة له في جميع عمره في شيء مما سواه فلا يصرفه إلا فيما له قيمة في مصره ليعود عليه بالنفع. وإن كانت الصناعة مطلوبة وتوجه إليها النفاق كانت حينئذ الصناعة بمثابة السلعة التى تنفق سوقها وتجلب للبيع، فيجتهد الناس في المدينة لتعلم تلك الصناعة ليكون منها معاشهم. وإذا لم تكن الصناعة مطلوبة لم تنفق سوقها، ولا يوجه قصد إلى تعلمها، فاختصت بالترك وفقدت للإهمال[1]. ولهذا يقال عن على رضى الله عنه: "قيمة كل امرئ ما يحسن". بمعنى أن صناعته هى قيمته، أي قيمة عمله الذى هو معاشه. وأيضاً فهنا سر آخر وهو أن الصنائع وإجادتها إنما تطلبها الدولة، فهى التى تنفق سوقها وتوجه الطلبات إليها. وما لم تطلبه الدولة، وإنما يطلبها غيرها من أهل المصر، فليس على نسبتها، لأن الدولة هي السوق الأعظم، وفيها نفاق كل شيء،

[1] لم يتوصل العلامة الكبير إلى قانون العرض والطلب ولكنه لامَسَه كما يمكن أن تُفهم الفقرة هذه، لكنه تحوّل عنها فجأة إلى القول إن قيمة الإنسان إنما هي حرفته التي يقتات منها. القول إن الدولة هي السوق الأعظم تحتاج لتأمل. هل يريد القول أنها المستهلك الأهم للسلع من بين جميع المستهلكين: على جيوشها وبيوتاتها وعمرانها ودفع رواتب إدارييها بما يستلزم ذلك من أدوات خزفية وخشبية وزجاجية وحرف متنوعة كالبناء والنجارة وما شابه؟ ثمة نص للتوحيدي في (الهوامل والشوامل) يقول ذلك أيضا (منسّق نصوص الكتاب).

والقليل والكثير فيها على نسبة واحدة. فما نفق فيها كان أكثرياً ضرورة. والسوقة وإن طلبوا الصناعة فليس طلبهم بعام ولا سوقهم بنافقة.» (المقدّمة ص446- 447)

في أن الأمصار إذا قاربت الخراب انتقصت منها الصنائع

«وذلك لما بيناه من أن الصنائع إنما تستجاد إذا احتيج إليها وكثر طالبها. فإذا ضعفت أحوال المصر، وأخذ في الهرم بانتقاض عمرانه وقلة ساكنه تناقص فيه الترف، ورجعوا إلى الاقتصار على الضروري من أحوالهم، فتقل الصنائع التى كانت من توابع الترف. لأن صاحبها حينئذ لا يصح له بها معاشه، فيفر إلى غيرها، أو يموت، ولا يكون خلف منه، فيذهب رسم تلك الصنائع جملة، كما يذهب النقاشون[1] والصواغون والكتاب والنساخ وأمثالهم من الصناع لحاجات الترف. ولا تزال الصناعات في التناقص ما زال المصر في التناقص، إلى أن تضمحل. والله الخلاق العليم، سبحانه وتعالى.» (المقدّمة ص447)

في أن من حصلت له ملكة في صناعة فقل أن يجيد بعدها ملكة في أخرى

«ومثال ذلك الخياط إذا أجاد ملكة الخياطة وأحكمها، ورسخت في نفسه، فلا يجيد من بعدها ملكة النجارة أو البناء، إلا أن تكون الأولى لم تستحكم بعد ولم ترسخ صبغتها. والسبب في ذلك أن الملكات صفات للنفس وألوان، فلا تزدحم دفعة. ومن كان على الفطرة كان أسهل لقبول الملكات وأحسن استعداداً لحصولها. فإذا تلونت النفس بالملكة الأخرى وخرجت عن الفطرة ضعف فيها الاستعداد باللون الحاصل من هذه الملكة، فكان قبولها للملكة الأخرى أضعف. وهذا بين يشهد له الوجود. فقل أن تجد صاحب صناعة يحكمها، ثم يحكم من بعدها أخرى، ويكون فيهما معاً على رتبة واحدة من الإجادة. حتى إن أهل العلم الذين ملكتهم فكرية فهم بهذه المثابة. ومن حصل منهم على ملكة علم من العلوم وأجادها في الغاية، فقل أن يجيد ملكة علم آخر على نسبته، بل يكون مقصراً فيه إن طلبه، إلا في الأقل النادر من الأحوال. ومبنى سببه على ما ذكرناه من الاستعداد وتلوينه بلون الملكة الحاصلة في النفس. والله سبحانه وتعالى أعلم، وبه التوفيق، لا رب سواه.» (المقدّمة ص449)

---

[1] نتساءل عن المقصود بالنقاش؟ هل هو الرسام التشخيصي أم المزخرف؟ في المصادر المشرقية تغطي المفردة الحالتين. لا يبدو الأمر كذلك في المصادر المغاربية المكتوبة، ويبدو مستبعداً خاصة في عدم وجود إلا القليل من الرسم التشخيصي في المغرب العربي وفي شبه انعدام للرسم المنمنماتي فيه (منسّق نصوص الكتاب).

في الإشارة إلى أمهات الصنائع[1]

«اعلم أن الصنائع في النوع الإنساني كثيرة، لكثرة الأعمال المتداولة في العمران. فهي بحيث تشذ عن الحصر ولا يأخذها العد. إلا أن منها ما هو ضروري في العمران أو شريف بالموضوع، فنخصها بالذكر ونترك ما سواها: فأما الضروري فكالفلاحة والبناء والخياطة والنجارة والحياكة، وأما الشريفة بالموضوع فكالتوليد والكتابة والوراقة والغناء والطب.

فأما التوليد فإنها ضرورية في العمران وعامة البلوى، إذ بها تحصل حياة المولود ويتم غالباً. وموضوعها مع ذلك المولودون وأمهاتهم.

وأما الطب فهو حفظ الصحة للإنسان ودفع المرض عنه، ويتفرع عن علم الطبيعة، وموضوعه مع ذلك بدن الإنسان.

وأما الكتابة وما يتبعها من الوراقة، فهي حافظة على الإنسان حاجته ومقيمة لها عن النسيان، ومبلغة ضمائر النفس إلى البعيد الغائب، ومخلدة نتائج الأفكار والعلوم في الصحف، ورافعة رتب الوجود للمعاني.

وأما الغناء فهو نسب الأصوات ومظهر جمالها للأسماع.

وكل هذه الصنائع الثلاث داع إلى مخالطة الملوك الأعاظم في خلواتهم ومجالس أنسهم، فلها بذلك شرف ليس لغيرها.

---

[1] التعبير (أمهات الصنائع) ضربةُ معلّم. هنا تقسيم جديد: هناك صناعات ضرورية وأخرى شريفة بالموضوع. أما الضرورية فمن السهولة معرفة سبب ضرورتها، أما (الشريفة بالموضوع) فتستلزم توقفا وتأملاً في وعي ابن خلدون. نفترض من جديد أن في هذا التصنيف أثراً جليا للأرستقراطيته التي انتمى إليها العلامة طيلة حياته. ويبدو، بصفته تصنيفا فحسب، وكأنه يحمل، بذاته، وعي فئة اجتماعية كاملة، موسورة ومثقفة وتفصلها مسافة بينة عن الفئات الدنيا السائدة الأخرى. اعتبار التوليد صناعة شريفة يبدو من جهة أخرى وكأنه يتابع آثار تلك الفئة المرهفة التي تحتفل بلحظات الولادة نفسها وتمنح للقابلة مثل هذا المكان الرفيع، الشريف. إننا نرى في هذا الاعتبار للتوليد ملامح منسية للحياة الاجتماعية الأندلسية أو المغربية يومذاك. لكن المهنة هذه- ولنلاحظ هذا الخيط السري في فكر العلامة- تصير رديفا لبداية الخلق، أي بداية المهن.
الخلق الذي ينبغي الحفاظ عليه، خاصة إذا توفرت الاعتبارات والإمكانات الثقافية والاقتصادية عبر الاستعانة برفعة مهنة الطب. بعدئذٍ فقط نذهب إلى البدئي الروحي، الكتابة: الحارس الذي يمنع النسيان من الدخول عبر بوابة الروح. الكتابة المخلّدة لنتائج الفكر ومنجزات البشر، وبعد ذلك فقط نصل إلى الفن عبر الغناء وليس عبر ممارسة جمالية أخرى. الغناء موضوع في المرتبة الأخيرة بحيث أن معنى التصنيف يبدو واضحاً الآن: نبدأ بالتوليد الضروري، رمز الكينونة الأولى والولادة المجازية لجميع المهن، وننتهي بالغناء غير الضروري، رمز الترف الأخير الذي ستندحر المدينة بعده إذا سقط العمران. لو كانت الثقافة المعاصرة لابن خلدون تمنح فن التصوير دوراً غير الدور الذي نعرفه، لاستبدل العلامة فن الغناء بفن التصوير كما نتصور. مجمل المخطط يبدو من جديد ارستقراطيا بدليل أن ابن خلدون يُنهي الفقرة بالقول: "وكل هذه الصنائع الثلاث داع إلى مخالطة الملوك الأعاظم في خلواتهم ومجالس أنسهم، فلها بذلك شرف ليس لغيرها". وهي خلاصة تلخّص وتؤكد فكرتنا عن استقراطية الرجل (منسّق نصوص الكتاب).

وما سوى ذلك من الصنائع فتابعة وممتهنة في الغالب. وقد يختلف ذلك باختلاف الأغراض والدواعى. والله أعلم بالصواب.» (*المقدّمة* ص449- 450)

في صناعة الفلاحة[1]

«هذه الصناعة ثمرتها اتخاذ الأقوات والحبوب، بالقيام على إثارة الأرض لها وازدراعها، وعلاج نباتها، وتعهده بالسقى والتنمية إلى بلوغ غايته، ثم حصاد سنبله واستخراج حبه من غلافه وإحكام الأعمال لذلك، وتحصيل أسبابه، ودواعيه. وهى أقدم الصنائع لما أنها محصلة للقوت المكمل لحياة الإنسان غالباً، إذ يمكن وجوده من دون جميع الأشياء إلا من دون القوت.

ولهذا اختصت هذه الصناعة بالبدو.

إذ قدمنا أنه أقدم من الحضر وسابق عليه، فكانت هذه الصناعة لذلك بدوية، لا يقوم عليها الحضر ولا يعرفونها، لأن أحوالهم كلها ثانية عن البداوة، فصنائعهم ثانية عن صنائعها وتابعة لها. والله سبحانه وتعالى مقيم العباد فيما أراد.» (*المقدّمة* ص450).

في صناعة البناء[2]

«هذه الصناعة أول صنائع العمران الحضري وأقدمها، وهى معرفة العمل في اتخاذ البيوت والمنازل للكن والمأوى للأبدان في المدن. وذلك أن الإنسان لما جبل عليه من

---

[1] للفلاحة لم يكرّس العلامة إلا بضعة أسطر كما أسلفنا وفي الغالب للأسباب المذكورة أعلاه (منسّق نصوص الكتاب).

[2] ثمة ضرورة ملحة لكتابة معجم بالمصطلحات الحرفية، الفنية وغيرها، الواردة في المقدمة. في الفصل الخلدوني الحالي عن البناء نلتقي بمصطلحات (التنجيد) و(التنميق) و(البناء بالحجارة المنجّدة) و(الطابية) و(صانعه الطوّاب) و(الدساتر) و(الأشكال المجسّمة من الجصّ) و(قصاع الرخام القوراء المحكمة الخرط بالفوهات) و(المعاقد والقمط) و(السبج) و(آلة المخال). التنجيد في اللغة قد يكون شيئاً آخر في الاصطلاح المهني للبنائين. في اللسان النَجْد ما يُنضد به البيت من البُسُط والوسائد والفرش، أي ما يزين به، والنجّاد هو الحرفي الذي يُعالج الفرش والوسائد ويخيطها. والنجود هي الثياب التي تنجّد بها البيوت فتُلبَّس حيطانها وتبسط ونجتُ البيت أي بسطته بثياب موشية، وبين منجّد إذا كام مزينا بالثياب والفرش ونجوده سوره التي تعلق على حيطانه يزين بها. وبعبارة أخرى هي الستائر rideaux في الغالب. أما الحجارة المنجّدة فهي في غالب الظن الحجارة المزينة والمعمولة والمحفورة. الطوب ما زال مستخدما في بلاد الشام بهذا المعنى. والتنميق مشروح في مكان آخر من هذا الكتاب الجماعي. أما الدساتر فهي كما أظنِ نوع من المسامير أو الليف الذي يُشد به. والمخال أظنها بكرة لرفع الأجسام الثقيلة. والسبج هو خرزٍ أسود. والقمْط حبل من ليف أو خوص تُشدّ به الأخصاص وهي البيوت التي تعمل من القصب ومنه معاقد القمُط، وقصاع الرخام هي قطعة واحدة من الرخام محفورة لكي تكون حوضا ونافورة، و(الخرط) هو فن نحت الحجارة أو أي نحت آخر بالمعنى القديم للكلمة وليس المعاصر، والكلمة سترد في فن النجارة وما زالت مستعملة في مصر بهذا المعنى (منسّق نصوص الكتاب).

الفكر في عواقب أحواله، لا بد له أن يفكر فيما يدفع عنه الأذى من الحر والبرد، كاتخاذ البيوت المكتنفة بالسقف والحيطان من سائر جهاتها. والبشر مختلفون في هذه الجبلة الفكرية التى هى معنى الإنسانية، فالمقيدون فيها، ولو على التفاوت، يتخذون ذلك باعتدال، كأهل الإقليم الثانى والثالث والرابع والخامس والسادس و أما أهل البدو فيبعدون عن اتخاذ ذلك، لقصور أفكارهم عن إدراك الصنائع البشرية، فيبادرون للغيران والكهوف المعدة من غير علاج، . ثم المعتدلون والمتخذون البيوت للمأوى قد يتكاثرون فتكثر بيوتهم في البسيط الواحد، بحيث يتناكرون ولا يتعارفون فيخشى من طروق بعضهم بعضاً بياتاً، فيحتاجون إلى حفظ مجتمعهم بإدارة سياج الأسوار التى تحوطهم. ويصير جميعها مدينة واحدة ومصراً واحداً يحوطهم فيها الحكام بدفاع بعضهم عن بعض. وقد يحتاجون إلى الاعتصام من العدو ويتخذون المعاقل والحصون لهم ولمن تحت أيديهم. وهؤلاء مثل الملوك ومن في معناهم من الأمراء وكبار القبائل. ثم يختلف أحوال البناء في المدن، كل مدينة على ما يتعارفون ويصطلحون عليه، ويناسب مزاج أهوائهم واختلاف أحوالهم في الغنى والفقر. وكذا حال أهل المدينة الواحدة. فمنهم من يتخذ القصور والمصانع العظيمة الساحة المشتملة على عدة الدور والبيوت والغرف الكبيرة لكثرة ولده وحشمه وعياله وتابعه، ويؤسس جدرانها بالحجارة ويلحم بينها بالكلس، ويعالى عليها بالأصبغة والجص، ويبالغ في كل ذلك بالتنجيد والتنميق، إظهاراً للبسطة بالعناية في شأن المأوى. ويهيئ مع ذلك الأسراب والمطامير لاختزان أقواته، والاصطبلات لربط مقرباته إذا كان من أهل الجنود وكثرة التاج والحاشية، كالأمراء ومن في معناهم. ومنهم من يبنى الدويرة والبيوت لنفسه وسكنه وولده لا يبتغى ما وراء ذلك، لقصور حاله عنه واقتصاره على الكن الطبيعى للبشر. وبين ذلك مراتب غير منحصرة. وقد يحتاج لهذه الصناعة أيضاً عند تأسيس الملوك وأهل الدول المدن العظيمة والهياكل المرتفعة، ويبالغون في إتقان الأوضاع وعلو الأجرام مع الإحكام لتبلغ الصناعة مبالغها. وهذه الصناعة هى التى تحصل الدواعى لذلك كله. وأكثر ما تكون هذه الصناعة في الأقاليم المعتدلة من الرابع وما حواليه، إذ الأقاليم المنحرفة لا بناء فيها. وإنما يتخذون البيوت حظائر من القصب والطين أو يأوون إلى الكهوف والغيران. وأهل هذه الصناعة القائمون عليها متفاوتون: فمنهم البصير الماهر، ومنهم القاصر. ثم هى تتنوع أنواعاً كثيرة: فمنها البناء بالحجارة المنجدة أو بالآجر، يقام بها الجدران ملصقاً بعضها إلى بعض بالطين والكلس الذي يعقد معها فيلتحم كأنها جسم واحد، ومنها البناء بالتراب خاصة تقام منه حيطان بأن يتخذ لها لوحان من الخشب مقدران طولاً وعرضاً باختلاف العادات في التقدير. وأوسطه أربع أذرع، في ذراعين فينصبان على أساس، وقد بوعد ما بينهما على

ما يراه صاحب البناء في عرض الأساس، ويوصل بينهما بأذرع من الخشب يربط عليها بالحبال والجدل. ويسد الجهتان الباقيتان من ذلك الخلاء بينهما بلوحين آخرين صغيرين، ثم يوضع فيه التراب مختلطاً بالكلس، ويركز بالمراكز المعدة لذلك، حتى ينعم ركزه ويختلط أجزاؤه بالكلس، ثم يزاد التراب ثانياً وثالثاً إلى أن يمتلئ ذلك الخلاء بين اللوحين، وقد تداخلت أجزاء الكلس والتراب وصارت جسماً واحداً. ثم يعاد نصب اللوحين على الصورة الأولى، ويركز كذلك إلى أن يتم وتنتظم الألواح كلها سطراً فوق سطر، إلى أن ينتظم الحائط كله ملتحماً، كأنه قطعة واحدة، ويسمى الطابية وصانعه الطواب. ومن صنائع البناء أيضاً أن تجلل الحيطان بالكلس، بعد أن يحل بالماء ويخمر أسبوعاً أو أسبوعين، على قدر ما يعتدل مزاجه عن إفراط النارية المفسدة للألحام. فإذا تم له ما يرضاه من ذلك عالاه من فوق الحائط، وذلك إلى أن يلتحم.

ومن صنائع البناء عمل السقف بأن تمد الخشب المحكمة النجارة أو الساذجة على حائطى البيت، ومن فوقها الألواح كذلك موصولة بالدساتر، ويصب عليها التراب والكلس، ويبلط بالمراكز حتى تتداخل أجزاؤها وتلتحم ويعالى عليها الكلس كما عولى على الحائط. ومن صناعة البناء ما يرجع إلى التنميق والتزيين، كما يصنع من فوق الحيطان الأشكال المجسمة من الجص يخمر بالماء، ثم يرجع جسداً وفيه بقية البلل، فيشكل على التناسب تخريماً بمثاقب الحديد إلى أن يبقى له رونق ورواء. وربما عولى على الحيطان بقطع الرخام أو الآجر أو الخزف أو بالصدف أو السبج، يفصل أجزاء متجانسة أو مختلفة، وتوضع في الكلس على نسب وأوضاع مقدرة عندهم، يبدو به الحائط للعيان، كأنه قطع الرياض المنمنمة. إلى غير ذلك من بناء الجباب والصهاريج لسيح الماء، بعد أن تعد في البيوت قصاع الرخام القوراء المحكمة الخرط بالفوهات في وسطها لنبع الماء الجارى إلى الصهريج، يجلب إليها من خارج في القنوات المفضية به إلى البيوت. وأمثال ذلك من أنواع البناء. وتختلف الصناع في جميع ذلك لاختلاف الحذق والبصر، ويعظم عمران المدينة ويتسع فيكثرون. وربما يرجع الحكام إلى نظر هؤلاء فيماهم أبصر به من أحوال البناء. وذلك أن الناس في المدن الكثيرة الازدحام والعمران[1]، يتشاحون حتى في الفضاء والهواء للأعلى والأسفل، في الانتفاع بظاهر البناء، مما يتوقع معه حصول الضرر في الحيطان. فيمنع جاره من ذلك، إلا ما كان له فيه حق. ويختلفون أيضاً في استحقاق الطرق والمنافذ، للمياه الجارية، والفضلات المسربة في القنوات. وربما يدعى بعضهم حق بعض في حائطه أو علوه أو قناته لتضايق الجوار، أو يدعي بعضهم على جاره اعتلال

---

[1] ما سيذكره ابن خلدون عن مشاكل البناء والعمارة في المدن المزدحمة والضرر الحاصل للسابلة بسببها والتحكيم بها كان من اختصاصات المحتسب وارد الذكر ومن أعمال الحسبة (منسّق نصوص الكتاب).

حائطه وخشية سقوطه، ويحتاج إلى الحكم عليه بهدمه ودفع ضرره عن جاره، عند من يراه، أو يحتاج إلى قسمة دار أو عرصة بين شريكين، بحيث لا يقع معها فساد في الدار ولا إهمال لمنفعتها. وأمثال ذلك. ويخفى جميع ذلك إلا على أهل البصر بالبناء العارفين بأحواله، المستدلين عليها بالمعاقد والقمط ومراكز الخشب وميل الحيطان واعتدالها وقسم المساكن على نسبة أوضاعها ومنافعها، وتسريب المياه في القنوات مجلوبة ومرفوعة بحيث لا تضر بما مرت عليه من البيوت والحيطان وغير ذلك. فلهم بهذا كله البصر والخبرة التي ليست لغيرهم. وهم مع ذلك يختلفون بالجودة والقصور في الأجيال باعتبار الدول وقوتها.

فإنا قدمنا أن الصنائع، وكمالها إنما هو بكمال الحضارة، وكثرتها بكثرة الطالب لها. فلذلك عندما تكون الدولة بدوية في أول أمرها تفتقر في أمر البناء إلى غير قطرها. كما وقع للوليد بن عبد الملك، حين أجمع على بناء مسجد المدينة والقدس ومسجده بالشام، فبعث إلى ملك الروم بالقسطنطينية في الفعلة المهرة في البناء[1] فبعث إليه منهم من حصل له غرضه من تلك المساجد.

وقد يعرف صاحب هذه الصناعة أشياء من الهندسة، مثل تسوية الحيطان بالوزن وإجراء المياه بأخذ الارتفاع، وأمثال ذلك، فيحتاج إلى البصر بشيء من مسائله. وكذلك في جر الأثقال بالهندام، فإن الأجرام العظيمة إذا شيدت بالحجارة الكبيرة تعجز قدر الفعلة عن رفعها إلى مكانها من الحائط ، فيتحيل لذلك بمضاعفة قوة الحبل، بإدخاله في المعالق من أثقاب مقدرة على نسب هندسية، تصير الثقيل عند معاناة الرفع خفيفاً وتسمى آلة لذلك بالمخال، فيتم المراد من ذلك بغير كلفة. وهذا إنما يتم بأصول هندسية معروفة، متداولة بين البشر. وبمثلها كان بناء الهياكل الماثلة لهذا العهد، التي يحسب الناس أنها من بناء الجاهلية. وأن أبدانهم كانت على نسبتها في العظم الجسماني، وليس كذلك، وإنما تم لهم ذلك بالحيل الهندسية كما ذكرناه. فتفهم ذلك. والله يخلق ما يشاء سبحانه.» (*المقدّمة* ص450- 454)

في صناعة النجارة

«هذه الصناعة من ضروريات العمران ومادتها الخشب. وذلك أن الله سبحانه وتعالى جعل للآدمي في كل مكون من المكونات منافع تكمل بها ضروراته، أو حاجاته،

---

[1] استعانة الوليد بالحرفيين البيزنطيين في بناء عمائره، ليست قضية ليست محسومة تاريخياً، توردها بعض المصادر التاريخية ولا تتحدث الأخرى عنها. يفضّل العلامة رواية الاستعانة بالصُنّاع البيزنطيين (منسّق نصوص الكتاب).

وكان منها الشجر، فإن له فيه من المنافع ما لا ينحصر مما هو معروف لكل أحد. ومن منافعها اتخاذها خشباً إذا يبست. وأول منافع الخشب أن يكون وقوداً للنيران في معاشهم، وعصياً للاتكاء والذود، وغيرهما من ضرورياتهم، ودعائم لما يخشى ميله من أثقالهم. ثم بعد ذلك منافع أخرى لأهل البدو والحضر. فأما أهل البدو، فيتخذون منها العمد والأوتاد لخيامهم، والحدوج لظعائنهم، والرماح والقسى والسهام لسلاحهم. وأما أهل الحضر فالسقف لبيوتهم والأغلاق لأبوابهم والكراسى لجلوسهم. وكل واحدة من هذه فالخشبة مادة لها، ولا تصير إلى الصورة الخاصة بها إلا بالصناعة. والصناعة المتكللة بذلك، المحصلة لكل واحد من صورها هى النجارة على اختلاف رتبها. فيحتاج صاحبها إلى تفصيل الخشب أولاً: إما بخشب أصغر، أو ألواح. ثم تركب تلك الفصائل بحسب الصور المطلوبة. فهو في كل ذلك يحاول بصنعته إعداد تلك الفصائل بالانتظام، إلى أن تصير أعضاء لذلك الشكل المخصوص[1]. والقائم على هذه الصناعة هو النجّار وهو ضرورى في العمران. ثم إذا عظمت الحضارة وجاء الترف، وتأنق الناس فيما يتخذونه من كل صنف، من سقف أو باب أو كرسى أو ماعون، حدث التأنق في صناعة ذلك واستجادته بغرائب من الصناعة كمالية، ليست من الضرورى في شىء. مثل التخطيط في الأبواب والكراسى، ومثل تهيئة القطع من الخشب بصناعة الخرط يحكم بريها وتشكيلها، ثم تؤلف على نسب مقدرة وتلحم بالدساتر[2] فتبدو لمرأى العين ملتحمة، وقد أخذ منها اختلاف الأشكال على تناسب. يصنع هذا في كل شىء يتخذ من الخشب فيجىء آنق ما يكون. وكذلك في جميع ما يحتاج إليه من الآلات المتخذة من الخشب، من أى نوع كان.

وكذلك قد يحتاج إلى هذه الصناعة في إنشاء المراكب البحرية ذات الألواح والدُسُر[3]، وهى أجرام هندسية صنعت على قالب الحوت واعتبار سبحه في الماء بقوادمه وكلكله، ليكون ذلك الشكل أعون لها على مصادمة الماء، وجعل لها عوض الحركة الحيوانية التى للسمك تحريك الرياح. وربما أعينت بحركة المجاذيف كما في الأساطيل. وهذه الصناعة من أصلها محتاجة إلى جزء كبير من الهندسة في جميع أصنافها، لأن

---

[1] راجع مقالات هذا الكتاب بشأن النجارة، خاصة مقالة سلوى النجار ومقالتنا، للتعمّق في فهم ابن خلدون لهذه الحرفة. ومما لا شك فيه فإن العلامة لا ينظر لها بصفتها حرفة ضرورية فحسب، بل أنه يدرجها، كما يشي شرحُه، في إطار الحرفة الفنية الراقية. في الفقرة التي نعلّق عليها يقدّم ابن خلدون تصوّرا لعملية اصطناع الشكل الخشبيّ المخصوص انطلاقاً من تقدير المقاسات والصورة النهائية للعمل (منسّق نصوص الكتاب).

[2] يرد مصطلح الدساتر مرة أخرى هنا ويعني المسامير في أغلب الظن (منسّق نصوص الكتاب).

[3] والدُسُر: مسامير السفينة وشُرُطها التي تُشدّ بها. المفرد: دِسار، ويبدو أن الدساتر منها أيضاً (منسّق نصوص الكتاب).

إخراج الصور من القوة إلى الفعل على وجه الإحكام، محتاج إلى معرفة التناسب في المقادير، إما عموماً أو خصوصاً. وتناسب المقادير لا بد فيه من الرجوع إلى المهندس.

ولهذا كان أئمة الهندسة اليونانيون كلهم أئمة في هذه الصناعة، فكان أوقليدس صاحب كتاب الأصول في الهندسة نجاراً وبها كان يعرف. وكذلك أبلونيوس صاحب كتاب المخروطات وميلاوش وغيرهم. وفيما يقال: إن معلم هذه الصناعة في الخليقة هو نوح عليه السلام، وبها أنشأ سفينة النجاة التى كانت بها معجزته عند الطوفان. وهذا الخبر وإن كان ممكناً أعنى كونه نجاراً، إلا أن كونه أول من علمها أو تعلمها لا يقوم دليل من النقل عليه لبعد الآماد. وإنما معناه والله أعلم الإشارة إلى قدم النجارة لأنه لم تصح حكاية عنها قبل خبر نوح عليه السلام، فجعل كأنه أول من تعلمها. فتفهم أسرار الصنائع في الخليقة. والله سبحانه وتعالى أعلم، وبه التوفيق.» (*المقدّمة* ص454- 456)

في صناعة الحياكة والخياطة

«اعلم أن المعتدلين من بشر في معنى الإنسانية لا بد لهم من الفكر في الدفء كالفكر في الكن. ويحصل الدفء باشتمال المنسوج للوقاية من الحر والبرد. ولا بد لذلك من إلحام الغزل حتى يصير ثوباً واحداً، وهو النسج والحياكة. فإن كانوا بادية اقتصروا عليه وإن مالوا إلى الحضارة فصلوا تلك المنسوجة قطعاً يقدرون منها ثوباً على البدن بشكله وتعدد أعضائه واختلاف نواحيها. ثم يلائمون بين تلك القطع بالوصائل[1] حتى تصير ثوباً واحداً على البدن ويلبسونها. والصناعة المحصلة لهذه الملاءمة هى الخياطة. وهاتان الصناعتان ضروريتان في العمران، لما يحتاج إليه البشر من الرفه. فالأولى لنسج الغزل من الصوف والكتان والقطن إسداء في الطول وإلحاماً في العرض وإحكاماً لذلك النسج بالالتحام الشديد، فيتم منها قطع مقدرة: فمنها الأكسية من الصوف للاشتمال، ومنها الثياب من القطن والكتان للباس. والصناعة الثانية لتقدير المنسوجات على اختلاف الأشكال والعوائد، تفصل أولاً بالمقراض قطعاً مناسبة للأعضاء البدنية، ثم تلحم تلك القطع بالخياطة المحكمة وصلاً أو حبكاً أو تنبيتاً أو تفتيحاً على حسب نوع الصناعة.[2]

---

[1] مما لا شك فيه فإن (الوصائل) ليست سوى تلك العناصر النسيجية التي تُوْصل قطع الثوب ببعضها، وليست الخيوط الرقيقة التي يخاط بها. ففي اللسان: الوِصْل هو وصل الثوب والخف ويقال هذا وصل هذا أي مثله. المعنى إذن هي تلك القطع المتشابهة من القماش التي تخاط جوار بعضها وتوصل لتكوّنه (منسّق نصوص الكتاب).

[2] يقدّم ابن خلدون العمليات الأربعة الأساسية الممكنة في فن الخياطة: الوصل والحبك والتنبيت والتفتيح. الوصل مشروح أعلاه، أما الحبك فهو، حسب اللسان، إجادة نسج الثوب وحسن أثر الصنعة فيه، لكن هذا المعنى محض لغوي، وقد لا يكون المعنى الاصطلاحي المستخدم زمن العلامة، وعلى أي حال فالمصطلح يبدو إشارة إلى إدماج جميع القطع لتظهر في نهاية الأمر وكأنها قطعة واحدة غير مخيطة، كأنها محبوكة حبكاً، أما التنبيت فهي

وهذه الثانية مختصة بالعمران الحضرى لما أن أهل البدو يستغنون عنها، وإنما يشتملون الأثواب اشتمالاً. وإنما تفصيل الثياب وتقديرها وإلحامها بالخياطة للباس من مذاهب الحضارة وفنونها. وتفهم هذا في سر تحريم المخيط في الحج، لما أن مشروعية الحج مشتملة على نبذ العلائق الدنيوية كلها والرجوع إلى الله تعالى. "كما خلقنا أول مرة". حتى لا يعلق العبد قلبه بشيء من عوائد ترفه، لا طيباً ولا نساء ولا مخيطاً ولا خفاً، ولا يتعرض لصيد ولا لشيء من عوائده التى تكونت بها نفسه وخلقه، مع أنه يفقدها بالموت ضرورة. وإنما يجيء كأنه وارد على المحشر ضارعاً بقلبه مخلصاً لربه، وكان جزاؤه إن تم له إخلاصه في ذلك أن يخرج من ذنوبه كيوم ولدته أمه. سبحانك ما أرفقك بعبادك وأرحمك بهم في طلب هدايتهم إليك.

وهاتان الصنعتان قديمتان في الخليقة لما أن الدفء ضرورى للبشر في العمران المعتدل. وأما المنحرف إلى الحر فلا يحتاج أهله إلى دفء. ولهذا يبلغنا عن أهل الإقليم الأول من السودان أنهم عراة في الغالب. ولقدم هذه الصنائع ينسبها العامة إلى إدريس عليه السلام، وهو أقدم الأنبياء. وربما ينسبونها إلى هرمس، وقد يقال: إن هرمس هو إدريس. والله سبحانه وتعالى هو الخلاق العليم.» (*المقدّمة* ص456- 457)

في صناعة الطب

«وأنها محتاج إليها في الحواضر والأمصار دون البادية هذه الصناعة ضرورية في المدن والأمصار لما عرف من فائدتها، فإن ثمرتها حفظ، للأصحاء، ودفع المرض عن المرضى بالمداواة، حتى يحصل لهم البرء من أمراضهم. واعلم أن أصل الأمراض كلها إنما هو من الأغذية، [...]. ووقوع هذه الأمراض في أهل الحضر والأمصار أكثر، لخصب عيشهم، وكثرة مآكلهم، وقلة اقتصارهم على نوع واحد من الأغذية، وعدم توقيتهم لتناولها. وكثيراً ما يخلطون بالأغذية من التوابل والبقول والفواكه، رطباً ويابساً، في سبيل العلاج بالطبخ، ولا يقتصرون في ذلك على نوع أو أنواع. فربما عددنا في اللون الواحد من ألوان الطبخ أربعين نوعاً من النبات والحيوان، فيصير للغذاء مزاج غريب. وربما يكون بعيداً عن ملاءمة البدن وأجزائه. ثم إن الأهوية في الأمصار تفسد بمخالطة الأبخرة العفنة من كثرة الفضلات. والأهوية منشطة للأرواح ومقوية بنشاطها لأثر الحار

مفردة محيّر وأفترض لها، انطلاقا من رواية متأخرة للمؤرخ الصفدي، معنى التطريز المرئي شبه البارز في الثوب، أما التفتيح فلم أر لها تعريفاً في القواميس التي تحت يدي سوى أن تكون من الفتحة، ليكون المعنى بالتالي فتح الفتحات والجيوب في الثياب وربطها ببعضها ليظهر الثوب كأنه شكل واحد وقطعة واحدة. هذا محض اجتهاد لا يعفي من الدرس المتعمق (منسّق نصوص الكتاب).

الغريزي في الهضم. ثم الرياضة مفقودة لأهل الأمصار، إذ هم في الغالب وادعون ساكنون، لا تأخذ منهم الرياضة شيئاً، ولا تؤثر فيهم أثراً، فكان وقوع الأمراض كثيراً في المدن والأمصار، وعلى قدر وقوعه كانت حاجتهم إلى هذه الصناعة.

وأما أهل البدو فمأكولهم قليل في الغالب، والجوع أغلب عليهم لقلة الحبوب، حتى صار لهم ذلك عادة. وربما يظن أنها جبلة لاستمرارها. ثم الأدم قليلة لديهم أو مفقودة بالجملة وعلاج الطبخ بالتوابل والفواكه إنما يدعو إليه ترف الحضارة الذين هم بمعزل عنه، فيتناولون أغذيتهم بسيطة بعيدة عما يخالطها ويقرب مزاجها من ملاءمة البدن. وأما أهويتهم فقليلة العفن، لقلة الرطوبات والعفونات، إن كانوا آهلين، أو لاختلاف الأهوية إن كانوا ظواعن. ثم إن الرياضة موجودة فيهم من كثرة الحركة في ركض الخيل أو الصيد أو طلب الحاجات أو مهنة أنفسهم في حاجاتهم، فيحسن بذلك كله الهضم ويجود ويفقد إدخال الطعام على الطعام. فتكون أمزجتهم أصلح وأبعد عن الأمراض، فتقل حاجتهم إلى الطب. ولهذا لا يوجد الطبيب في البادية بوجه. وما ذاك إلا للاستغناء عنه، إذ لو احتيج إليه لوجد. لأنه يكون له بذلك في البدو معاش يدعوه إلى سكناه. "سنة الله التي قد خلت في عباده ولن تجد لسنة الله تبديلاً".» (المقدّمة ص460-462)

في أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية

«وهو رسوم وأشكال[1] حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس. فهو ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية، وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان. وأيضاً فهي تطلع على ما في الضمائر وتتأدى بها الأغراض إلى البلد البعيد، فتقضى الحاجات، وقد دفعت مؤونة المباشرة لها، ويطلع بها على العلوم والمعارف وصحف الأولين، وما كتبوه في علومهم وأخبارهم، فهي شريفة بجميع هذه الوجوه والمنافع. وخروجها في الإنسان من القوة إلى الفعل إنما يكون بالتعليم، وعلى قدر الاجتماع والعمران والتناغي في الكمالات والطلب لذلك، تكون جودة الخط في المدينة إذ هو من جملة الصنائع. وقد قدمنا أن هذا شأنها وأنها تابعة للعمران، ولهذا نجد أكثر البدو أميين لا يكتبون ولا يقرأون، ومن قرأ منهم أو كتب فيكون خطه قاصراً وقراءته غير نافقة. ونجد تعليم الخط في الأمصار الخارج عمرانها عن الحد أبلغ وأحسن

[1] منذ البدء لا يفوّت ابن خلدون الفرصة ليضع حروف الكتابة في مصاف المرئيّ: رسوم وأشكال. وهي انتباهة عميقة لما ما سيبررها في نصه المقنع (منسّق نصوص الكتاب).

وأسهل طريقاً، لاستحكام الصنعة فيها. كما يحكى لنا عن مصر لهذا العهد، وأن بها معلمين منتصبين لتعليم الخط يلقون على المتعلم قوانين وأحكاماً في وضع كل حرف، ويزيدون إلى ذلك المباشرة بتعليم وضعه، فتعتضد لديه رتبة العلم والحس في التعليم، وتأتي ملكته على أتم الوجوه.

وإنما أتى هذا من كمال الصنائع ووفورها بكثرة العمران وانفساح الأعمال.

وليس الشأن في تعليم الخط بالأندلس والمغرب كذلك في تعلم كل حرف بانفراده، على قوانين يلقيها المعلم للمتعلم، وإنما يتعلم بمحاكاة الخط من كتابة الكلمات جملة. ويكون ذلك من المتعلم ومطالعة المعلم له، إلى أن يحصل له الإجادة ويتمكن في بنانه الملكة، فيسمى مجيداً. [...] وكان لحمير كتابة تسمى المسند حروفها منفصلة، وكانوا يمنعون من تعلمها إلا بإذنهم. ومن حمير تعلمت مضر الكتابة العربية، إلا أنهم لم يكونوا مجيدين لها شأن الصنائع إذا وقعت بالبدو، فلا تكون محكمة المذاهب ولا مائلة إلى الإتقان والتنميق لبون ما بين البدو والصناعة واستغناء البدو عنها في الأكثر، فكانت كتابة العرب بدوية مثل كتابتهم أو قريباً من كتابتهم لهذا العهد، أو نقول إن كتابتهم لهذا العهد أحسن صناعة، لأن هؤلاء أقرب إلى الحضارة ومخالطة الأمصار والدول. وأما مضر فكانوا أعرق في البدو وأبعد عن الحضر من أهل اليمن وأهل العراق وأهل الشام ومصر، فكان الخط العربي لأول الإسلام غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإتقان والإجادة، ولا إلى التوحش لمكان العرب من البداوة والتوحش وبعدهم عن الصنائع.

وانظر ما وقع لأجل ذلك في رسمهم المصحف حيث رسمه الصحابة بخطوطهم، وكانت غير مستحكمة في الإجادة، فخالف الكثير من رسومهم ما اقتضته أقيسة رسوم صناعة الخط عند أهلها. ثم اقتفى التابعون من السلف رسمهم فيها تبركاً بما رسمه أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم، وخير الخلق من بعده المتلقون لوحيه من كتاب الله وكلامه، كما يقتفى لهذا العهد خط ولي أو عالم تبركاً، ويتبع رسمه خطأ أو صواباً. وأين نسبة ذلك من الصحابة فيما كتبوه، فاتبع ذلك وأثبت رسماً، ونبه العلماء بالرسم على مواضعه.

ولا تلتفتن في ذلك إلى ما يزعمه بعض المغفلين من أنهم كانوا محكمين لصناعة الخط، وأن ما يتخيل من مخالفة خطوطهم أصول الرسم ليس كما يتخيل، بل لكلها وجه. ويقولون في مثل زيادة الألف في لا أذبحنه: إنه تنبيه على أن الذبح لم يقع، وفي زيادة الياء في بأييد إنه تنبيه على كمال القدرة الربانية، وأمثال ذلك مما لا أصل له إلا التحكّم المحض. وما حملهم على ذلك إلا اعتقادهم أن في ذلك تنزيهاً للصحابة عن توهم النقص في قلة إجادة الخط. وحسبوا أن الخط كمال، فنزهوهم عن نقصه، ونسبوا

إليهم الكمال بإجادته، وطلبوا تعليل ما خالف الإجادة من رسمه، وذلك ليس بصحيح. واعلم أن الخط ليس بكمال في حقهم، إذ الخط من جملة الصنائع المدنية المعاشية كما رأيته فيما مر. والكمال في الصنائع إضافي، وليس بكمال مطلق، إذ لا يعود نقصه على الذات في الدين ولا في الخلال، وإنما يعود على أسباب المعاش، وبحسب العمران والتعاون عليه لأجل دلالته على ما في النفوس. وقد كان النبى صلى الله عليه وسلم أمياً، وكان ذلك كمالاً في حقه، وبالنسبة إلى مقامه، لشرفه وتنزهه عن الصنائع العملية، التى هى أسباب المعاش والعمران كلها. وليست الأمية كمالاً في حقنا نحن، إذ هو منقطع إلى ربه، ونحن متعاونون على الحياة الدنيا، شأن الصنائع كلها، حتى العلوم الاصطلاحية. فإن الكمال في حقه هو تنزهه عنها جملة بخلافنا[1].

ثم لما جاء الملك للعرب، وفتحوا الأمصار، وملكوا الممالك ونزلوا البصرة والكوفة، واحتاجت الدولة إلى الكتابة، استعملوا الخط وطلبوا صناعته وتعلموه وتداولوه، فترقت الإجادة فيه، واستحكم، وبلغ في الكوفة والبصرة رتبة من الإتقان، إلا أنها كانت دون الغاية. والخط الكوفي معروف الرسم لهذا العهد.

ثم انتشرت العرب في الأقطار والممالك، وافتتحوا إفريقية والأندلس، واختط بنو العباس بغداد وترقت الخطوط فيها إلى الغاية، لما استبحرت في العمران، وكانت دار الإسلام ومركز الدولة العربية، وخالفت أوضاع الخط ببغداد أوضاعه بالكوفة، في الميل إلى إجادة وجمال الرونق وحسن الرواء. واستحكمت هذه المخالفة في الأمصار إلى أن رفع رايتها ببغداد على بن مقلة الوزير ثم تلاه في ذلك على بن هلال، الكاتب الشهير بابن البواب، ووقف سند تعليمها عليه في المائة الثالثة وما بعدها. وبعدت رسوم الخط البغدادي وأوضاعه عن الكوفة، حتى انتهى إلى المباينة. ثم ازدادت المخالفة بعد تلك العصور بتفنن الجهابذة في إحكام رسومه وأوضاعه، حتى انتهت إلى المتأخرين مثل ياقوت والولى على العجمى. ووقف سند تعليم الخط عليهم، وانتقل ذلك إلى مصر، وخالفت طريقة العراق بعض الشيء، ولقنها العجم هنالك، فظهرت مخالفة لخط أهل مصر أو مباينة. وكان الخط الإفريقى المعروف رسمه القديم لهذا العهد يقرب من أوضاع الخط المشرقى. وتميز ملك الأندلس بالأمويين، فتميزوا بأحوالهم من الحضارة والصنائع والخطوط، فتميز صنف خطهم الأندلسى، كما هو معروف الرسم لهذا العهد. وطما بحر العمران والحضارة في الدول الإسلامية في كل قطر. وعظم الملك ونفقت أسواق العلوم

---

[1] يتوجب في ظني قراءة الفقرة كلها بتأمل عميق سوف يكشف عن الوجه العقلاني الصارخ لابن خلدون. بين الجماليّ والمقدّس، وبين المرئيّ الحسِن المجوَّد بالمِران وبين الأوهام الميتافيزيقية بشأن أصول للخط العربي، يقع الدرسُ الأساسيّ لابن خلدون: الخط صنعة (منسّق نصوص الكتاب).

وانتسخت الكتب وأجيد كتبها وتجليدها، وملئت بها القصور والخزائن الملوكية بما لا كفاء له، وتنافس أهل الأقطار في ذلك وتناغوا فيه.

ثم لما انحل نظام الدولة الإسلامية وتناقصت تناقص ذلك أجمع، ودرست معالم بغداد بدروس الخلافة، فانتقل شأنها من الخط والكتابة، بل والعلم إلى مصر والقاهرة، فلم تزل أسواقه بها نافقة لهذا العهد. وللخط بها معلمون يرسمون للمتعلم الحروف بقوانين في وضعها. وأشكالها متعارفة بينهم. فلا يلبث المتعلم أن يحكم أشكال تلك الحروف على أشكال تلك الأوضاع. وقد لقنها حسناً وحلقاً فيها دربة وكتاباً، وأخذها قوانين عملية فتجيء أحسن ما يكون.

وأما أهل الأندلس، فافترقوا في الأقطار، عند تلاشى ملك العرب بها ومن خلفهم من البربر، وتغلبت عليهم أمم النصرانية، فانتشروا في عدوة المغرب وإفريقية، من لدن الدولة اللمتونية إلى هذا العهد. وشاركوا أهل العمران بما لديهم من الصنائع، وتعلقوا بأذيال الدولة، فغلب خطهم على الخط الإفريقى وعفى عليه. ونسى خط القيروان والمهدية بنسيان عوائدهما وصنائعهما[1]. وصارت خطوط أهل إفريقية كلها على الرسم الأندلسى بتونس وما إليها، لتوفر أهل الأندلس بها عند الجالية من شرق الأندلس.

وبقى منه رسم ببلاد الجريد الذين لم يخالطوا كتاب الأندلس ولا تمرسوا بجوارهم. إنما كانوا يفدون على دار الملك بتونس، فصار خط أهل إفريقية من أحسن خطوط أهل الأندلس، حتى إذا تقلص ظل الدولة الموحدية بعض الشيء، وتراجع أمر الحضارة والترف بتراجع العمران، نقص حينئذ حال الخط وفسدت رسومه، وجهل فيه وجه التعليم بفساد الحضارة وتناقص العمران. وبقيت فيه آثار الخط الأندلسى، تشهد بما كان لهم من ذلك، لما قدمناه من أن الصنائع إذا رسخت بالحضارة فيعسر محوها. وحصل في دولة بنى مرين من بعد ذلك بالمغرب الأقصى لون من الخط الأندلسى، لقرب جوارهم وسقوط من خرج منهم إلى فاس قريباً، واستعمالهم إياهم سائر الدولة. ونسى عهد الخط فيما بعد عن سدة الملك وداره كأنه لم يعرف. فصارت الخطوط بإفريقية والمغربين مائلة إلى الرداءة بعيدة عن الجودة، وصارت الكتب إذا انتسخت فلا فائدة تحصل لمتصفحها منها، إلا العناء والمشقة لكثرة ما يقع فيها من الفساد والتصحيف وتغيير

---

[1] عن الخط القيرواني والمهدية وعلاقته بما يسميه العلامة الخط الأندلسي وطغيان الأخير عليه، سوى في بلاد الجريد التونسية، ثمة ما يستحق المراجعة من وجهة نظر تاريخ الخط العربي في المغرب العربي والأندلس (منسّق نصوص الكتاب).

الأشكال الخطية عن الجودة، حتى لا تكاد تقرأ إلا بعد عسر. ووقع فيه ما وقع في سائر الصنائع، بنقص الحضارة وفساد الدول.» *(المقدمة ص*463- 467)

في صناعة الوراقة

«كانت العناية قديما بالدواوين العلمية والسجلات، في نسخها وتجليدها وتصحيحها بالرواية والضبط. وكان سبب ذلك ما وقع من ضخامة الدولة وتوابع الحضارة. وقد ذهب ذلك لهذا العهد بذهاب الدولة وتناقص العمران، بعد ان كان منه في الملة الإسلامية بحر زاخر بالعراق والأندلس، إذ هو كله من توابع العمران واتساع نطاق الدولة ونفاق أسواق ذلك لديهما. فكثرت التآليف العلمية والدواوين، وحرص الناس على تناقلهما في الآفاق والأعصار فانتسخت وجلدت. وجاءت صناعة الوراقين المعانين للانتساخ والتصحيح والتجليد وسائر الأمور الكتبية والدواوين، واختصت بالأمصار العظيمة العمران. وكانت السجلات أولاً لانتساخ العلوم، وكتب الرسائل السلطانية والإقطاعات، والصكوك في الرقوق المهيأة بالصناعة من الجلد، لكثرة الرفه وقلة التآليف صدر الملة كما نذكره، وقلة الرسائل السلطانية والصكوك مع ذلك، فاقتصروا على الكتاب في الرق تشريفا للمكتوبات وميلًا بها إلى الصحة والإتقان.

ثم طما بحر التآليف والتدوين، وكثر ترسيل السلطان وصكوكه وضاق الرق عن ذلك. فأشار الفضل بن يحيى بصناعة الكاغد، وصنعه وكتب فيه رسائل السلطان وصكوكه. واتخذه الناس من بعده صحفًا لمكتوباتهم السلطانية والعلمية. وبلغت الإجادة في صناعته ما شاءت. ثم وقفت عناية أهل العلوم وهمم أهل الدول، على ضبط الدواوين العلمية وتصحيحها بالرواية المسندة إلى مؤلفيها وواضعيها، لأنه. الشأن الأهم من التصحيح والضبط، فبذلك تسند الأقوال إلى قائلها، والفتيا إلى الحاكم بها المجتهد في طريق استنباطها. وما لم يكن تصحيح المتون بإسنادها إلى مدونها، فلا يصح إسناد قول لهم ولا فتيا. وهكذا كان شأن أهل العلم وحملته في العصور والأجيال والآفاق. حتى لقد قصرت فائدة الصناعة الحديثية في الرواية على هذه فقط، إذ ثمرتها الكبرى من معرفة صحيح الأحاديث وحسنها ومسندها ومرسلها ومقطوعها وموقوفها من موضوعها، قد ذهبت وتمخضت زبدة في تلك الأمهات المتلقاة بالقبول عند الأمة. وصار القصد إلى ذلك لغواً من العمل. ولم تبق ثمرة الرواية والاشتغال بها، إلا في تصحيح تلك الأمهات الحديثية، وسواها من كتب الفقه للفتيا، وغير ذلك من الدواوين والتآليف العلمية، واتصال سندها بمؤلفيه، ليصح النقل عنهم والإسناد إليهم. وكانت هذه الرسوم بالمشرق

والأندلس معبدة الطرق واضحة المسالك. ولهذا نجد الدواوين المنسخة لذلك العهد في أقطارهم على غاية من الإتقان والإحكام والصحة. ومنها لهذا العهد بأيدى الناس في العالم أصول عتيقة تشهد ببلوغ الغاية لهم في ذلك. وأهل الأفاق يتناقلونها إلى الآن ويشدون عليها يد الضنانة. ولقد ذهبت هذه الرسوم لهذا العهد جملة بالمغرب وأهله، لانقطاع صناعة الخط والضبط والرواية منه بانتقاص عمرانه وبداوة أهله. وصارت الأمهات والدواوين تنسخ بالخطوط البدوية، ينسخها طلبة البربر صحائف مستعجمة برداءة الخط وكثرة الفساد والتصحيف، فتستغلق على متصفحها، ولا يحصل منها فائدة إلا في الأقل النادر.

وأيضاً فقد دخل الخلل من ذلك في الفتيا، فإن غالب الأقوال المعزوة غير مروية عن أئمة المذاهب، وإنما تتلقى من تلك الدواوين على ما هى عليه. وتبع ذلك أيضاً ما يتصدى إليه بعض أئمتهم من التأليف لقلة بصرهم بصناعته، وعدم الصنائع الوافية بمقاصده. ولم يبق من هذا الرسم بالأندلس، إلا إثارة خفية بالأنحاء، وهى على الاضمحلال. فقد كاد العلم ينقطع بالكلية من المغرب. والله غالب على أمره.

ويبلغنا لهذا العهد أن صناعة الرواية قائمة بالمشرق، وتصحيح الدواوين لمن يرومه بذلك سهل على مبتغيه، لنفاق أسواق العلوم والصنائع كما نذكره بعد. إلا أن الخط الذي بقي من الإجادة في الانتساخ هنالك إنما هو للعجم، وفي خطوطهم. وأما النسخ بمصر ففسد كما فسد بالمغرب وأشد. والله سبحانه وتعالى أعلم، وبه التوفيق.
»(*المقدمة* ص467- 469)

في صناعة الغناء

«هذه الصناعة هى تلحين الأشعار الموزونة، بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقع على كل صوت منها توقيعاً عند قطعه فيكون نغمة. ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب، وما يحدث عنه من الكيفية فى تلك الأصوات. وذلك أنه تبين في علم الموسيقى أن الأصوات تتناسب، فيكون: صوت، نصف صوت وربع آخر، وخمس آخر، وجزء من أحد عشر من آخر. واختلاف هذه النسب، عند تأديتها إلى السمع، يخرجها من البساطة إلى التركيب. وليس كل تركيب منها ملذوذاً عند السماع، بل للملذوذ تراكيب خاصة هى التي حصرها أهل علم الموسيقى، وتكلموا عليها كما هو مذكوز في موضعه. وقد يساوق

ذلك التلحين في النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات، إما بالقرع أو بالنفخ في آلات تتخذ لذلك، فتزيدها لذة عن السماع. فمنها لهذا العهد بالمغرب أصناف: منها المزمار ويسمونه الشبابة، وهى قصبة جوفاء بأبخاش في جوانبها معدودة، ينفخ فيها فتصوت. ويخرج الصوت من جوفها على سدادة من تلك الأبخاش. ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين جميعاً على تلك الأبخاش وضعاً متعارفاً، حتى تحدث النسب بين الأصوات فيه، وتتصل كذلك متناسبة، فيلتذ السمع بإدراكها للتناسب الذى ذكرناه. ومن جنس هذه الآلة المزمار الذى يسمى الزلامى، وهو شكل القصبة منحوتة الجانبين من الخشب، جوفاء من غير تدوير لأجل ائتلافها من قطعتين منفوذتين كذلك بأبخاش معدودة، ينفخ فيها بقصبة صغيرة توصل، فينفذ النفخ بواسطتها إليها، وتصوت بنغمة حادة. ويجري فيها من تقطيع الأصوات من تلك الأبخاش بالأصابع مثل ما يجري في الشبابة.

ومن أحسن آلات الزمر لهذا العهد البوق، وهو بوق من نحاس، أجوف في مقدار الذراع، يتسع إلى أن يكون انفراج مخرجه في مقدار دور الكف في شكل برى القلم.

وينفخ فيه بقصبة صغيرة تؤدي الريح من الفم إليه، فيخرج الصوت ثخيناً دوياً، وفيه أبخاش أيضاً معدودة. وتقطع نغمة منها كذلك بالأصابع على التناسب، فيكون ملذوذاً. ومنها آلات الأوتار وهى جوفاء كلها: إما على شكل قطعة من الكرة، مثل البربط والرباب، أو على شكل مربع كالقانون، توضع الأوتار على بسائطها مشدودة في رأسها إلى دسر جائلة ليتأتى شد الأوتار ورخوها عند الحاجة إليه بإدارتها. ثم تقرع الأوتار إما بعود آخر أو بوتر مشدود بين طرفي قوسى يمر عليها بعد أن يطلى بالشمع والكندر. ويقطع الصوت فيه بتخفيف اليد في إمراره أو نقله من وتر إلى وتر. واليد اليسرى مع ذلك في جميع آلات الأوتار توقع بأصابعها على أطراف الأوتار، فيما يقرع أو يحك بالوتر، فتحدث الأصوات متناسبة ملذوذة. وقد يكون القرع في الطسوت بالقضبان أو في الأعواد بعضها ببعض، على توقيع متناسب يحدث عنه التذاذ بالمسموع.

ولنبين لك السبب في اللذة الناشئة عن الغناء. وذلك أن اللذة كما تقرر في موضعه هى إدراك الملائم، والمحسوس إنما تدرك منه كيفية. فإذا كانت مناسبة للمدرك وملائمة كانت ملذوذة، وإذا كانت منافية له منافرة كانت مؤلمة. فالملائم من الطعوم ما ناسبت كيفيته حاسة الذوق في مزاجها، وكذا الملائم من الملموسات، وفي الروائح، ما ناسب مزاج الروح القلبى البخاري لأنه المدرك، وإليه تؤديه الحاسة. ولهذا كانت الرياحين والأزهار العطريات أحسن رائحة وأشد ملاءمة للروح، لغلبة الحرارة فيها، التى هى مزاج الروح القلبي.

وأما المرئيات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها، فهو أنسب عند النفس وأشد ملاءمة لها. فإذا كان المرئى متناسباً في أشكاله وتخاطيطه التى له بحسب مادته، بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع، وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك، كان ذلك حينئذ مناسباً للنفس المدركة فتلتذ بإدراك ملائمها. ولهذا تجد العاشقين المستهترين في المحبة يعبرون عن غاية محبتهم وعشقهم بامتزاج أرواحهم بروح المحبوب. وفي هذا سر تفهمه إن كنت من أهله، وهو اتحاد المبدأ، وإن كل ما سواك إذا نظرته وتأملته رأيت بينك وبينه اتحاداً في البداية، يشهد لك به اتحادكما في الكون. ومعناه من وجه آخر أن الوجود يشرك بين الموجودات كما تقوله الحكماء. فتود أن تمتزج بما شاهدت فيه الكمال لتتحد به، بل تروم النفس حينئذ الخروج عن الوهم إلى الحقيقة التى هى اتحاد المبدأ والكون. ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى مدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الإنسانى، فكان إدراكه للجمال والحسن في تخاطيطه وأصواته من المدارك التى هى أقرب إلى فطرته، فيلهج كل إنسان بالحسن في المرئى أو المسموع بمقتضى الفطرة. والحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة. وذلك أن الأصوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط وغير ذلك، والتناسب فيها هو الذى يوجب لها الحسن.

فأولاً: أن لا يخرج من الصوت إلى مدة دفعة بل بتدريج، ثم يرجع كذلك وهكذا إلى المثل، بل لا بد من توسط المغاير بين الصوتين. وتأمل هذا من استقباح أهل اللسان التراكيب من الحروف المتنافرة أو المتقاربة المخارج، فإنه من بابه.

وثانياً: تناسبها في الأجزاء كما مر أول الباب، فيخرج من الصوت إلى نصفه أو ثلثه أو جزء من كذا منه، على حسب ما يكون التنقل مناسباً على ما حصره أهل صناعة الموسيقى. فإذا كانت الأصوات على تناسب في الكيفيات كما ذكره أهل تلك الصناعة كانت ملائمة ملذوذة. ومن هذا التناسب ما يكون بسيطاً، ويكون الكثير من الناس مطبوعين عليه، لا يحتاجون فيه إلى تعليم ولا صناعة، كما نجد المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك. وتسمى العامة هذه القابلية بالمضمار. وكثير من القراء بهذه المثابة، يقرأون القرآن، فيجيدون في تلاحين أصواتهم كأنها المزامير فيطربون بحسن مساقهم وتناسب نغماتهم. ومن هذا التناسب ما يحدث بالتركيب، وليس كل الناس يستوي في معرفته ولا كل الطبائع توافق صاحبها في العمل به إذا علم.

وهذا هو التلحين الذي يتكفل به علم الموسيقى، كما نشرحه بعد عند ذكر العلوم. [...] وإذ قد ذكرنا معنى الغناء، فاعلم أنه يحدث في العمران، إذا توفر وتجاوز حد

الضروري إلى الحاجيّ، ثم إلى الكمالي، وتفننوا فيه، فتحدث هذه الصناعة. لأنه لا يستدعيها إلا من فرغ من جميع حاجاته الضرورية والمهمة من المعاش والمنزل وغيره، فلا يطلبها، إلا الفارغون عن سائر أحوالهم تفنناً في مذاهب الملذوذات. وكان في سلطان العجم قبل الملة منها بحر زاخر في أمصارهم ومدنهم. وكان ملوكهم يتخذون ذلك ويولعون به، حتى لقد كان لملوك الفرس اهتمام بأهل هذه الصناعة، ولهم مكان في دولتهم، وكانوا يحضرون مشاهدهم ومجامعهم ويغنون فيها. وهذا شأن العجم لهذا العهد في كل أفق من آفاقهم، ومملكة من ممالكهم.

وأما العرب فكان لهم أولاً فن الشعر، يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها، في عدة حروفها المتحركة والساكنة ويفضلون الكلام في تلك الأجزاء تفصيلاً يكون كل جزء منها مستقلاً بالإجادة، لا ينعطف على الآخر. ويسمونه البيت فيلائم الطبع بالتجزئة أولاً، ثم بتناسب الأجزاء في المقاطع والمبادئ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها. فلهجوا به فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره، لأجل اختصاصه بهذا التناسب. وجعلوه ديواناً لأخبارهم وحكمهم وشرفهم ومحكاً لقرائحهم في إصابة المعاني وإجادة الأساليب. واستمروا على ذلك. وهذا التناسب الذى من أجل الأجزاء والمتحرك والساكن من الحروف، قطرة من بحر من تناسب الأصوات، كما هو معروف في كتب الموسيقى. إلا أنهم لم يشعروا بما سواه، لأنهم حينئذ لم ينتحلوا علماً ولا عرفوا صناعة. وكانت البداوة أغلب نحلهم. ثم تغنى الحداة منهم في حداء إبلهم، والفتيان في قضاء خلواتهم، فرجعوا الأصوات وترنموا. وكانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناء وإذا كان بالتهليل أو نوع القراءة تغبيراً بالغين المعجمة والباء الموحدة. وعللها أبو إسحق الزجاج بأنها تذكر بالغابر وهو الباقى، أي بأحوال الآخرة. وربما ناسبوا في غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة، كما ذكره ابن رشيق آخر كتاب العمدة وغيره. وكانوا يسمونه السناد، وكان أكثر ما يكون منهم في الخفيف الذي يُرقص عليه ويُمشى بالدف والمزمار فيُطْرِب ويستخف الحلوم. وكانوا يسمون هذا الهزج، وهذا البسيط، كله من التلاحين هو من أوائلها، ولا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع. ولم يزل هذا شأن العرب في بداوتهم وجاهليتهم. فلما جاء الإسلام، واستولوا على ممالك الدنيا، وحازوا سلطان العجم، وغلبوهم عليه، وكانوا من البداوة والغضاضة على الحال التى عرفت لهم مع غضارة الدين وشدته في ترك أحوال الفراغ. وما ليس بنافع في دين ولا معاش، فهجروا ذلك شيئاً ما. ولم يكن الملذوذ عندهم إلا ترجيع القراءة والترنم بالشعر الذى كان دينهم ومذهبهم. فلما جاءهم الترف وغلب عليهم الرفه بما حصل لهم من غنائم الأمم صاروا إلى نضارة

العيش ورقة الحاشية واستحلاء الفراغ. وافترق المغنون من الفرس والروم فوقعوا إلى الحجاز وصاروا موالى للعرب، وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والزمامير، وسمع العرب تلحينهم للأصوات ولحنوا عليها أشعارهم.

[...] وأمعنوا في اللهو واللعب، واتخذت آلات الرقص في الملبس والقضبان والأشعار التى يترنم بها عليه. وجعل صنفاً وحده، واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج، وهى تماثيل خيل مسرجة من الخشب، معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان، ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويتثاقفون[1]، وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو. وكثر ذلك ببغداد وأمصار العراق وانتشر منها إلى غيرها. وكان للموصليين غلام اسمه زرياب، أخذ عنهم الغناء فأجاد، فصرفوه إلى المغرب غيرة منه [...] وهذه الصناعة آخر ما يحصل في العمران من الصنائع لأنها كمالية في غير وظيفة من الوظائف، إلا وظيفة الفراغ[2] والفرح. وهى أيضاً أول ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه. والله أعلم.» (*المقدّمة* ص469- 475)

في أن الصنائع تكسب صاحبها عقلا

«وخصوصاً الكتابة والحساب قد ذكرنا في الكتاب أن النفس الناطقة للإنسان، إنما توجد فيه بالقوة. وأن خروجها من القوة إلى الفعل إنما هو بتجدد العلوم والإدراكات عن المحسوسات أولاً، ثم ما يكتسب بعدها بالقوة النظرية إلى أن يصير إدراكاً بالفعل وعقلاً محضاً، فتكون ذاتاً روحانية وتستكمل حينئذ وجودها. فوجب لذلك أن يكون كل نوع من العلم والنظر يفيدها عقلاً فريداً، والصنائع أبداً يحصل عنها وعن ملكتها قانون علمى مستفاد من تلك الملكة. فلهذا كانت الحنكة في التجربة تفيد عقلاً، والملكات الصناعية تفيد عقلاً، والحضارة الكاملة تفيد عقلاً، لأنها مجتمعة من صنائع في شأن تدبير المنزل، ومعاشرة أبناء الجنس، وتحصيل الآداب في مخالطتهم، ثم القيام بأمور الدين واعتبار آدابها وشرائطها. وهذه كلها قوانين تنتظم علوماً، فيحصل منها زيادة عقل.

---

[1] يتعلق الأمر بطقس مسرحي من دون شك. والتثاقف هو المغالبة في الحذق والفطانة وإدراك الشيء، كما جاء في (تاج العروس)، وثاقفه مثاقفة لاعبه بالسلاح. والمقصود غالباً اللعب كما لو كانت لعبة حرب (منسّق نصوص الكتاب).

[2] نجد أن التعبير (وظيفة الفراغ) مشحون بطاقة فلسفية لم يستطع ابن خلدون تطويرها بسبب كراهيته للفلسفة (منسّق نصوص الكتاب).

والكتابة من بين الصنائع أكثر إفادة لذلك، لأنها تشتمل على العلوم والأنظار بخلاف الصنائع. وبيانه أن في الكتابة انتقالاً من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال، ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعانى التى في النفس، فهو ينتقل أبداً من دليل إلى دليل، ما دام ملتبساً بالكتابة وتتعود النفس ذلك دائماً. فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلة إلى المدلولات، وهو معنى النظر العقلى الذى يكتسب به العلوم المجهولة، فتكسب بذلك ملكة من التعقل تكون زيادة عقل. ويحصل به مزيد فطنة وكيس في الأمور، لما تعودوه من ذلك الانتقال. ولذلك قال كسرى في كتابه، لما رآهم بتلك الفطنة والكيس، فقال: "ديوانه، أى شياطين أو جنون". قالوا: وذلك أصل اشتقاق الديوان لأهل الكتابة. ويلحق بذلك الحساب فإن في صناعة الحساب نوع تصرف في العدد بالضم والتفريق، يحتاج فيه إلى استدلال كثير، فيبقى متعوداً للاستدلال والنظر، وهو معنى العقل. والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً، وجعل لكم السمع والأبصار والأفئدة، قليلاً ما تشكرون.» (*المقدّمة* ص475)

في إن العلم والتعليم طبيعي في العمران البشري

«وذلك أن الإنسان قد شاركته جميع الحيوانات، في حيوانيته من الحس والحركة والغذاء والكن وغير ذلك[1]. وإنما تميز عنها بالفكر الذي يهتدي به، لتحصيل معاشه،

---

[1] قبل ابن خلدون لم تكن فكرة إدراج البشر في مملكة (الحي Le Vivant) أو (الحيوان) مجهولة، مثلها مثل جملة من الأفكار الأساسية التي يقوْم العلامة الجليل بعملية تطويرها وتعميقها ويطلع منها بنتائج فرعية أخرى. يتوجب الاعتراف بدين ابن خلدون القليل والكثير لمن سبقه. إن نص أبي حيان التوحيدي (المتوفى عام 1010م) في (الهوامل والشوامل) يصلح مثالاً بليغا ولا يقبل إلا القليل من الشك عن سيادة نمط الأفكار التي يطوّرها ابن خلدون ويجعلها محور عمله كله، حتى بشأن الحرف والصنائع، متوصلاً في النهاية إلى أن **الذّهَبَ يغطي قيمَة العمل**، والنتيجة هذه تستحق إدراج نصها كاملاً بسبب أهميته في تاريخ الفكر الاقتصادي. يستند التوحيدي على أستاذه ابن مسكويه ويقول: "قال أبو علي مسكويه رحمه الله: قد تبين أن الإنسان لا تتم له الحياة بالتفرّد، لحاجته إلى المعاونات الكبيرة ممن يعد له الأغذية الموافقة والأدوية والكسوة والمنزل والكنّ، وغير ذلك من سائر الأسباب التي بعضها ضرورية في المعيشة، وبعضها نافعة في تحسين العيش وتفضيله، حتى يكون لذيذاً أو جميلا أو فاضلاً. وليس يجري الإنسان مجرى سائر الحيوانات التي أزيحت علتها في ضرورات عيشها وفيما تقوم به حياتها بالطبع. فالاهتداء إلى الغذاء والرياش وغيرهما من حاجات بدنه، ولذلك أُمِدَ بالعقل، وأعين به ليستخدم به كل شيء، ويتوصل بمكانه إلى كل أرب. ولما كان التعاون واجباً بالضرورة، والاجتماع الكثير طبيعياً في بقاء الواحد، وجب لذلك أن يتمدّن الناس، أي أن يجتمعوا ويتوزعوا الأعمال والمهن ليتمّ من الجميع هذا الشئ المطلوب، أعني البقاء والحياة على أفضل ما يمكن. ولما فرضنا أن الاجتماع قد وقع، والتعاون قد حصل عرض أن النجار الذي يقطع الخشب ويهيئه للحداد، والحداد الذي يقطع الحديد ويهيئه للحراث، وكذلك كل واحد منهم إذا احتاج إلى صاحبه الذي عاونه قد يقع استغناء صاحبه عنه في ذلك الوقت، فإن الحداد إذا احتاج إلى صناعة الحياكة، وصاحب الثوب غير محتاج إلى صناعة الحداد وقف التعاون، ولم تدر المعاملة، وحصل كل واحد على عمله الذي لا يجدي فيما يضطر إليه من حاجات بدنه التي من أجلها وقع التعاون، واحتيج لذلك إلى قيِّم للجماعة، ووكيل مشرف على أعمالهم ومهنهم، موثوق بأمانته وعدالته [...] ووجب مع ذلك أن يكون مع عزة

والتعاون عليه بأبناء جنسه، والاجتماع المُهيّء لذلك التعاون، وقبول ما جاءت به الأنبياء عن الله تعالى، والعمل به وإتباع صلاح أخراه. فهو مفكر في ذلك كله دائماً، لا يفتر عن الفكر فيه طرفة عين، بل اختلاج الفكر أسرع من لمح البصر. وعن هذا الفكر تنشأ العلوم وما قدمناه من الصنائع. ثم لأجل هذا الفكر وما جبل عليه الإنسان بل الحيوان من تحصيل ما تستدعيه الطباع، فيكون الفكر راغباً في تحصيل ما ليس عنده من الإدراكات، فيرجع إلى من سبقه بعلم، أو زاد عليه بمعرفة أو إدراك، أو أخذه ممن تقدمه من الأنبياء الذين يبلغونه لمن تلقاه، فيلقن ذلك عنهم ويحرص على أخذه وعلمه. ثم إن فكره ونظره يتوجه إلى واحد واحد من الحقائق، وينظر ما يعرض له لذاته واحداً بعد آخر، ويتمرن على ذلك حتى يصير إلحاق العوارض بتلك الحقيقة ملكة له، فيكون حينئذ علمه بما يعرض لتلك الحقيقة علماً مخصوصاً. وتتشوف نفوس أهل الجيل الناشئ إلى تحصيل ذلك، فيفزعون إلى أهل معرفته ويجيء التعليم من هذا. فقد تبين بذلك أن العلم والتعليم طبيعى في البشر. والله أعلم.» (*المقدّمة* ص476)

في أن تعليم العلم من جملة الصنائع

«وذلك أن الحذق في العلم والتفنن فيه والاستيلاء عليه، إنما هم بحصول ملكة في الإحاطة بمبادئه وقواعده والوقوف على مسائله واستنباط فروعه من أصوله. وما لم تحصل هذه الملكة لم يكن الحذق في ذلك الفن المتناول حاصلاً. وهذه الملكة هي في غير الفهم والوعى. لأنا نجد فهم المسألة الواحدة من الفن الواحد ووعيها، مشتركاً بين من شدا في ذلك الفن، وبين من هو مبتدى فيه، وبين العامى الذى لم يحصل علماً، وبين العالم النحرير. والملكة إنما هى للعالم أو الشادى في الفنون دون من سواهما، فدل على أن هذه الملكة غير الفهم والوعي. والملكات كلها جسمانية، سواء كانت في البدن أو في

وجودة غير قابل للفساد من الماء والنار والهواء بنحو ما يمكن في عالمنا هذا [...] فوجب أن يكون هذا الطابع حافظا لصورته، خفيف المحمل مع ذلك، مأمونا عليه من الفساد مدة طويلة من الطبائع الأربع، ومن الفساد الذي يكون بالمهنة أيضا كالكسر والرضّ وغيرهما. [وهو معدن] الذهب وحده، فإنه أبقاها وأعزها وأحفظها لصورته، وأسلمها من النار والهواء والماء والأرض، وهو مع ذلك سليم على الكسر والقطع والرض يعيد صورة نفسه بالذوب ويحفظها ن جميع عوارض الفساد زمانا طويلا جدا. فجهل صورته مقوماً للصنائع، وعلامة لهذا القيّم، ثم احتيط عليه بأن طبع بخاتمه وعلاماته. كل ذلك خوفاً نت توصل الأشرار إليه ممن يرتفق من عمل غيره، ولا يرفق غيره، فإن هذا الفعل هو الظلم الذي يرتفع به التعاون، ويزول معه النظام، ويبطل بسببه الاجتماع والتعايش". ثم يصل التوحيدي للحديث إلى فكرة التبادل السلعي الذي لا يتم دائما بمعدن الذهب لأنه قيمته أعلى بكثير من قيَم ما قد تقع الحاجة إليه من بقلٍ أو خلال، لذا يجدُ أن هناك حاجة لمعدنٍ أخر أنقص من الذهب "ليصير خليفة له" وهو الفضة وهنا يقع التفاوت بين القيم الشرائية للدينار الذهبي والدرهم الفضي (منسّق نصوص الكتاب).

الدماغ، من الفكر وغيره، كالحساب. والجسمانيات كلها محسوسة، فتفتقر إلى التعليم. ولهذا كان السند في التعليم في كل علم أو صناعة يفتقر إلى مشاهير المعلمين فيها معتبراً عند كل أهل أفق وجيل. ويدل أيضاً على أن تعليم العلم صناعةُ اختلافِ[1] الاصطلاحات فيه. فلكل إمام من الأئمة المشاهير اصطلاح في التعليم يختص به، شأن الصنائع كلها، فدل على أن ذلك الاصطلاح ليس من العلم، إذ لو كان من العلم لكان واحداً عند جميعهم. ألا ترى إلى علم الكلام كيف تخالف في تعليمه اصطلاح المتقدمين والمتأخرين، وكذا أصول الفقه وكذا العربية، وكذا كل علم يتوجه إلى مطالعته، تجد الاصطلاحات في تعليمه متخالفة، فدل على أنها صناعات في التعليم. والعلم واحد في نفسه. وإذا تقرر ذلك، فاعلم أن سند تعليم العلم لهذا العهد قد كاد أن ينقطع عن أهل المغرب، باختلال عمرانه وتناقص الدول فيه. وما يحدث عن ذلك من نقص الصنائع وفقدانها كما مر. وذلك أن القيروان وقرطبة كانتا حاضرتى المغرب والأندلس، واستبحر عمرانها، وكان فيهما للعلوم والصنائع أسواق نافقة وبحور زاخرة. ورسخ فيهما التعليم لامتداد عصورهما، وما كان فيهما من الحضارة. فلما خربتا انقطع التعليم من المغرب إلا قليلاً، كان في دولة الموحدين بمراكش مستفاداً منها. ولم ترسخ الحضارة بمراكش لبداوة الدولة الموحدية في أولها، وقرب عهد انقراضها بمبدئها، فلم تتصل أحوال الحضارة فيها إلا في الأقل [...]. وأما المشرق فلم ينقطع سند التعليم فيه، بل أسواقه نافقة وبحوره زاخرة، لاتصال العمران الموفور واتصال السند فيه. وإن كانت الأمصار العظيمة التى كانت معادن العلم قد خربت، مثل بغداد والبصرة والكوفة، إلا أن الله تعالى قد أدال منها بأمصار أعظم من تلك. وانتقل العلم منها إلى عراق العجم بخراسان، وما وراء النهر من المشرق، ثم إلى القاهرة وما إليها من المغرب، فلم تزل موفورة وعمرانها متصلاً وسند التعليم بها قائماً. فأهل المشرق على الجملة أرسخ في صناعة تعليم العلم، بل وفي سائر الصنائع. حتى إنه ليظن كثير من رحالة أهل المغرب إلى المشرق في طلب العلم، أن عقولهم على الجملة أكمل من عقول أهل المغرب، وأنهم أشد نباهة وأعظم كيساً بفطرتهم الأولى. وأن نفوسهم الناطقة أكمل بفطرتها من نفوس أهل المغرب. ويعتقدون التفاوت بيننا وبينهم في حقيقة الإنسانية ويتشيعون لذلك، ويولعون به، لما يرون من كيسهم في العلوم والصنائع وليس كذلك.

وليس بين قطر المشرق والمغرب تفاوت بهذا المقدار الذى هو تفاوت في الحقيقة الواحدة، اللهم إلا الأقاليم المنحرفة مثل الأول والسابع، فإن الأمزجة فيها منحرفة

---

[1] هكذا الجملة في النص المطبوع من المقدمة. وأظنه خطأ لم يقع تصحيحه، وربما كان من الأفضل قراءة الجملة: تعليم العلم صناعة تختلف الاصطلاحات فيه.

والنفوس على نسبتها كما مر. وإنما الذى فضل به أهل المشرق أهل المغرب، هو ما يحصل في النفس من آثار الحضارة، من العقل، المزيد، كما تقدم في الصنائع، ونزيده الآن شرحاً وتحقيقاً. وذلك أن الحضر لهم آداب في أحوالهم في المعاش والمسكن والبناء وأمور الدين والدنيا، وكذا سائر أعمالهم وعاداتهم ومعاملاتهم، وجميع تصرفاتهم. فلهم في ذلك كله آداب يوقف عندها في جميع ما يتناولونه ويتلبسون به من أخذ وترك، حتى كأنها حدود لا تتعدى. وهى مع ذلك صنائع يتلقاها الآخر عن الأول منهم. ولا شك أن كل صناعة مرتبة يرجع منها إلى النفس أثر يكسبها عقلاً جديداً، تستعد به لقبول صناعة أخرى، ويتهيأ بها العقل بسرعة الإدراك للمعارف.

ولقد بلغنا في تعليم الصنائع عن أهل مصر غايات لا تدرك، مثل أنهم يعلمون الحمر الإنسية والحيوانات العجم من الماشى والطائر مفردات من الكلام والأفعال يستغرب ندورها، ويعجز أهل المغرب عن فهمها فضلاً عن تعليمها. وحسن الملكات في التعليم والصنائع وسائر الأحوال العادية، تزيد الإنسان ذكاء في عقله وإضاءة في فكره بكثرة الملكات الحاصلة للنفس، إذ قدمنا أن النفس إنما تنشأ بالإدراكات وما يرجع إليها من الملكات، فيزدادون بذلك كيساً لما يرجع إلى النفس من الآثار العلمية، فيظنه العامى تفاوتاً في الحقيقة الإنسانية وليس كذلك. ألا ترى إلى أهل الحضر مع أهل البدو، كيف تجد الحضري متحلياً بالذكاء ممتلئاً من الكيس، حتى إن البدوي ليظنه أنه قد فاته في حقيقة إنسانيته وعقله، وليس كذلك. وما ذاك إلا لإجادته من ملكات الصنائع .والآداب، في العوائد والأحوال الحضرية، ما لا يعرفه البدوي. فلما امتلأ الحضري في الصنائع وملكاتها وحسن تعليمها، ظن كل من قصر عن تلك الملكات أنها لكمال في عقله، وأن نفوس أهل البدو قاصرة بفطرتها وجبلتها عن فطرته، وليس كذلك. فإنا نجد من أهل البدو من هو في أعلى رتبة من الفهم والكمال في عقله وفطرته، وإنما الذي ظهر على أهل الحضر من ذلك فهو رونق الصنائع والتعليم، فإن لهما آثاراً ترجع إلى النفس كما قدمناه. وكذا أهل المشرق لما كانوا في التعليم والصنائع أرسخ رتبة وأعلى قدماً، وكان أهل المغرب أقرب إلى البداوة، لما قدمناه في الفصل قبل هذا، ظن المغفلون في بادئ الرأي أنه لكمال في حقيقة الإنسانية اختصوا به عن أهل المغرب، وليس ذلك بصحيح فتفهمه.» (*المقدّمة* ص477- 481)

«والسبب في ذلك أن تعليم العلم، كما قدمناه، من جملة الصنائع. وقد كنا قدمنا أن الصنائع إنما تكثر في الأمصار. وعلى نسبة عمرانها في الكثرة والقلة والحضارة والترف، تكون نسبة الصنائع في الجودة والكثرة، لأنه أمر زائد على المعاش. فمتى فضلت أعمال أهل العمران عن معاشهم، انصرفت إلى ما وراء المعاش من التصرف في خاصية الإنسان، وهى العلوم والصنائع. ومن تشوف بفطرته إلى العلم، ممن نشأ في القرى والأمصار غير المتمدنة، فلا يجد فيها التعليم الذى هو صناعى، لفقدان الصنائع في أهل البدو كما قدمناه، ولا بد له من الرحلة في طلبه إلى الأمصار المستبحرة، شأن الصنائع في أهل البدو. واعتبر ما قررناه بحال بغداد وقرطبة والقيروان والبصرة والكوفة، لما كثر عمرانها صدر الإسلام، واستوت فيها الحضارة، كيف زخرت فيها بحار العلم، وتفننوا[1] في اصطلاحات التعليم وأصناف العلوم، واستنباط المسائل والفنون[2]، حتى أربوا على المتقدمين وفاتوا المتأخرين. ولما تناقص عمرانها وابذعر سكانها، انطوى ذلك البساط، بما عليه جملة، وفقد العلم بها والتعليم، وانتقل إلى غيرها من أمصار الإسلام. ونحن، لهذا العهد نرى أن العلم والتعليم إنما هو بالقاهرة، من بلاد مصر، لما أن عمرانها مستبحر وحضارتها مستحكمة منذ آلاف من السنين، فاستحكمت فيها الصنائع وتفننت، ومن جملتها تعليم العلم. وأكد ذلك فيها وحفظه ما وقع لهذه العصور بها، منذ مائتين من السنين في دولة الترك من أيام صلاح الدين بن أيوب وهلم جرا. وذلك أن أمراء الترك في دولتهم يخشون عادية- سلطانهم على من يخلفونه من ذريتهم، لما له عليهم من الرق أو الولاء، ولما يخشى من معاطب الملك ونكباته. فاستكثروا من بناء المدارس والزوايا والربط ووقفوا عليها الأوقاف المغلة يجعلون فيها شركاً لولدهم، ينظر عليها أو يصيب منها، مع ما فيهم غالباً من الجنوح إلى الخير والصلاح والتماس الأجور في المقاصد والأفعال. فكثرت الأوقاف لذلك وعظمت الغلات والفوائد، وكثر طالب العلم ومعلمه بكثرة جرايتهم منها، وارتحل إليها الناس في طلب العلم من العراق والمغرب ونفقت بها أسواق العلوم وزخرت بحارها.» (*المقدمة* ص481- 482)

---

[1] التفنن إذن هو البراعة، وليس من الفن كما نفهمه اليوم (منسّق نصوص الكتاب).

[2] الفن كذلك هو النوع والضرب والصنف الذي يقع التفنن، أي البراعة، فيه (منسّق نصوص الكتاب).

في إن اللغة ملكة صناعية

«اعلم أن اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة، إذ هي ملكات في اللسان، للعبارة عن المعانى وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها. وليس ذلك بالنظر إلى المفردات، وإنما هو بالنظر إلى التراكيب. فإذا حصلت الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة، للتعبير بها عن المعانى المقصودة، ومراعاة التأليف الذى يطبق الكلام على مقتضى الحال، بلغ المتكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسامع، وهذا هو معنى البلاغة. والملكات لا تحصل إلا بتكرار الأفعال لأن الفعل يقع أولاً وتعود منه للذات صفة، ثم تتكرر فتكون حالاً. ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة أى صفة راسخة. فالمتكلم من العرب حين كانت ملكته اللغة العربية موجودة فيهم، يسمع كلام أهل جيله، وأساليبهم في مخاطباتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم، كما يسمع الصبى استعمال المفردات في معانيها، فيلقنها أولاً، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك. ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم، واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم. هكذا تصيرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل وتعلمها العجم والأطفال. وهذا هو معنى ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع أي بالملكة الأولى التى أخذت عنهم، ولم يأخذوها عن غيرهم. ثم فسدت هذه الملكة لمضر بمخالطتهم الأعاجم. وسبب فسادها أن الناشئ من الجيل، صار يسمع في العبارة عن المقاصد كيفيات أخرى غير الكيفيات التى كانت للعرب، فيعبر بها عن مقصوده لكثرة المخالطين للعرب من غيرهم، ويسمع كيفيات العرب أيضاً، فاختلط عليه الأمر وأخذ من هذه وهذه، فاستحدث ملكة وكانت ناقصة عن الأولى. وهذا معنى فساد اللسان العربى» (*المقدّمة* ص613- 614)

ابن خلدون

سيرة حياة

732 - 808 هـ

1332 - 1406 م

1332 ولد عبد الرحمن ابن خلدون في تونس في أسرة أندلسية الأصل من مدينة اشبيلية، هاجرت إلى المغرب، ثم قدمت إلى تونس أثناء بداية حكم الحفصيين، وشغل أفرادها مناصب سياسية رفيعة داخل البلاط الحفصى. نشأ بتونس في محيط أرستقراطى، وباشر مبكرا بحفظ القرآن، وكان ذلك بكتّاب مسجد القبة الذي ما يزال قائما إلى الآن بنهج تربة الباى. إثر ذلك درس اللغة العربية والعلوم الشرعية على يد والده الذي كان متبحرا فيهما، ودرس أيضا بجامع الزيتونة.

1348 غيّرَ الطاعونُ الجارف الذي اجتاح تونس هذه السنة مسار حياته ؛ أضف لذلك أن وفاة أبيه وعدد كبير من شيوخ جامع الزيتونة وهجرة عدد آخر من المتبقين منهم على قيد الحياة إلى المغرب، دفعه لترك العلم والاتجاه نحو الوظائف المخزنية، رغم أخطارها، على غرار أجداده.

1350 تولّى وظيفة كاتب مراسلات الوزير محمد بن تافراكين.

1352 سقوط ابن تافراكين وتَرْك ابن خلدون تونس إلى بسكرة بالجزائر، ومنها انتقل إلى قسنطينة.

1354 يرجع إلى مدينة تونس، وهناك يتزوج.

1354 يهاجر إلى مدينة فاس، ويندمج في بلاط السلطان المرينى أبى عنان الذي أصبح يشغل منصب كاتبه الخاص. هناك يشغل ابن خلدون المنصب قرابة عامين ونصف العام إلى أن يتهمه السلطان بالتآمر مع أمير بجاية، فيأمر بالقبض عليه ويسجنه سنة 1357.

1357- 1359 ظل في السجن (قرابة سنتين) ليعفو عنه السلطان ويعيده إلى وظيفته الأولى.

1359- 1363 هى السنوات الأربع تقريباً التى شغلها العلامة من جديد في بلاط السلطان أبى عنان كاتباً خاصاً له. وفي مدينة فاس التى كانت تمثل آنذاك عاصمة العلم بأقصى الغرب الإسلامى زاد تفقها في المسائل الشرعية بفعل مخالطته لشيوخ جامع القرويين، وزادت معرفته بدواخل عالم السياسة بفعل موقعه داخل البلاط الأميرى.

1363 وما قبلها بقليل كان يكتبَ مسودة مقدمة كتابه "العبر".

1363 رحيله إلى الأندلس والتحاقه بحاشية السلطان محمد بن يوسف بن الأحمر أمير غرناطة، ليصير مستشاره الأقرب، مغدقاً عليه العطايا.

1364 تتوتر العلاقة بينه وبين السلطان محمد بن يوسف بن الأحمر أمير غرناطة.

1365 يغادر الأندلس إلى بجاية بالجزائر، وهناك يتولى لفترة قصيرة منصب الحجابة. إثر ذلك انتقل إلى بسكرة بجنوب الجزائر.

1365 – 1370 بقى في بسكرة طيلة خمس سنين بعيداً عن عالم السياسية والبلاطات، عاكفاً على مطالعة كتب الفقه وكتب التاريخ الإسلامى.

1370 هاجر إلى تلمسان ليشغل منصب حاجب الأمير أبى حمو من بنى عبد الوادى، لكن الحرب الواقعة بين بنى عبد الوادي والمرينين حكام فاس تجعله يقرر الرجوع من جديد إلى بسكرة، وفي الطريق يقع بالأسر بين أيدى أعوان المرينين، ولكى ينقذ نفسه فقد قبل بأن يخلع بيعته لأبى حمو والاشتغال مع أعدائه المرينين.

1371 – 1373 يتقلب بين دسائس البلاط في مدينة فاس، ويُسجن، ولم ينجو من حبسه إلا بفعل تدخل صديقه أمير مراكش، لكنه بقى هناك والتحق بسلك التدريس في جامع القرويين.

1374 يغادر فاس إلى قلعة بنى سلامة في الجزائر، وبها يقضى قرابة السنوات الأربع منصرفاً خلالها إلى تحرير كتابه الشهير "المقدمة"، كما يشرع في تصنيف كتابه "العبر"، منقّحا إياه بعد ذلك ومهذّبا له، ثم مُلْحِقاً به تواريخ الأمم.

1378 يعود إلى مدينة تونس عاصمة الحفصيين. وحالما استقر بالحاضرة انهال عليه طلبة العلم، الأمر الذي يثير حفيظة بعض شيوخ جامع الزيتونة،

وعلى رأسهم ابن عرفة. كره ابن خلدون أجواء السعاية التى كانت تلاحقه منذ شبابه في المنطقة المغاربية.

1382 يقرر الهجرة إلى مصر أيام حكم الملك الظاهر برقوق، وفي بالقاهرة يباشر التدريس بالأزهر. وهناك ذاع صيته كفقيه مالكى متبحر في علوم الدين.

1384 عُيّن في منصب قاضى قضاة مالكية. وفي تلك السنة غرق المركب البحري الذى كان يقل زوجته و أبنائه القادمين من تونس ، فكان ذلك المصاب أخطر حدث أثر فيه ، رغم كثرة المصائب التى ألمت به سابقاً. أقام ابن خلدون في مصر قرابة أربع وعشرين عاما لم يغادرها إلا لماماً.

1387 يذهب للحج.

1399 يزور القدس.

1400 يزور بلاد الشام برفقة السلطان الناصر فرج الذي خرج للدفاع عنها ضد زحف المغول بقيادة تيمورلنك. بعد هزيمة الناصر فرج وعودته إلى مصر أجبر ابن خلدون على البقاء في الشام جليساً لتيمورلنك، الذي رغم فظاعته إلا أنه كان يقدّر ذكاء ابن خلدون وسعة علمه. لما ضجر من جو المعارك و من غربته داخل بلاط مغولى، استأذن ابن خلدون تيمورلنك للعودة إلى مصر على أساس أنه ذاهب لجلب كتبه التى لا يستغنى عنها، لكنه في قرار نفسه كان مقررا عدم الرجوع، فأذن له. و بعد عودته إلى مصر نقح كتبه وأتمها،

1402 كتب الصيغة النهاية لكتاب "العبر" ومقدمته، أي قبيل وفاته بأربع سنين، لما بلغ عمره سبعة عقود.

1406 توفي في شهر رمضان، وكان حينئذ قاضى قضاة المالكية في مصر، ودفن في القاهرة بمقابر الصوفية خارج باب النصر.

مؤلفاته:

• *كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر*، الذي قدّمَ له بمقدمة شهيرة طغت شهرتها على الكتاب نفسه.

• *المقدّمة*. انظر أعلاه.

• شرح *البردة* : وهي كتاب في مدح الرسول.

• *لباب المحصل في أصول الدين*: وهو تلخيص كتاب الفخر الرازى في علم التوحيد.

• كتاب في الحساب.

• رسالة في المنطق.

• *رحلة ابن خلدون*: المنشورة أكثر من مرة آخرها طبعة دار السويدى عام 2005 بتحقيق جديد وقراءة جديدة.



Université de Gabès

Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès

Séries Arts 6

Techné et métiers d'art chez Ibn Khaldoun

Textes en arabe réunis et préparés à la publication par:

Shaker LAIBI

Préface:

Mohamed Mohsen ZARAÏ

Prix : 11d.000

Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès 2006